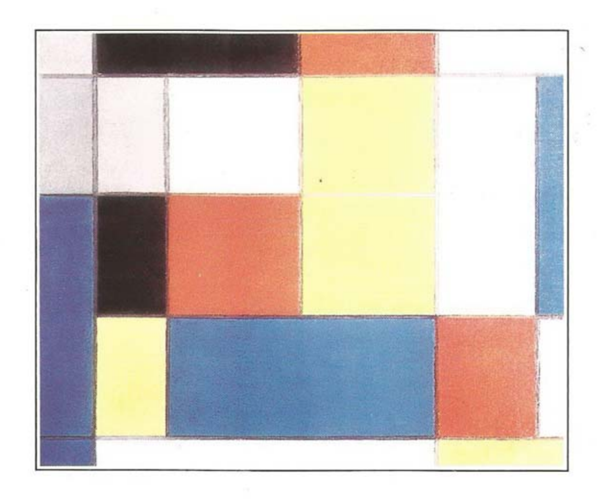
حسن نجمي

شعرية الفضاء

المتخيّل والهوية في الرواية العربية



المركز الثقافي العربي

دراسة نقدية

شعرية الفضاء السردي

طبع هذا الكتاب بدعم

من وزارة الشؤون الثقافية

* شعرية الفضاء السّردي
* تأليف: د. حسن نجمي
* الطبعة الأولى، 2000
* عدد الصفحات: 240 صفحة
* القياس: 17 × 24 سم

* الناشر: المركز الثقافي العربي

العنوان:

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي (الأحباس) ● فاكس /305726/ ● هاتف/ 303339 - 307651/.
● 28 شارع 2 مارس ● هاتف /271753 - 276838/ ● ص.ب./ 4006/ درب سيدنا.

□ بيروت/ الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
● ص.ب/ 113-5158/ ● هاتف/ 352826 - 343701/ ● فاكس/ 00961-1-343701/.

د. حسن نجمي

شعرية الفضاء السّردي

المركز الثقافي العربي

مقدمـة

.I

لعل فكرة موضوع هذه الدراسة نبعت أوَّل ما نبعَت من سيرورة انشغال شخصي ببعض أسئلة الكتابة. لكنها تبلورت كموضوع للدراسة بعد اختبار الفكرة مع عدد من الأساتذة والأصدقاء، مما ملأني في نهاية الثمانينيات بضرورة الانحياز الموضوعي للفضاء.

والواقع أن اختيار موضوع معين للبحث والدراسة لا يكون اعتباطيا، بل انطلاقا من كونه يُشَكِّلُ معنىً في نظر الباحث وفي نظر الآخرين. ومن ثـمَّ اخترتُ موضوعا تقتضيه المرحلة الفكرية والنقدية والجمالية الراهنة في العالم العربي باعتبار ما يشكله مفهوم الفضاء كبعد جوهري من أبعاد الكائن، وكسؤال يخترق الكيان العربي بأبعاده الجغرافية والثقافية والسياسية.

ولا أكتمكم، فقد اخترتُ هذا الموضوع للاستمتاع الشخصي فيما يشبه لعِبَ طفلٍ مندهش بالأسئلة وبالأشياء، طفل لم يلعب في طفولته بما يكفي. ذلك لأن **الفضول الفكري**، خصوصا إذا كان شائقا كالفضول الذي حفزَني في هذه الدراسة، يصلح لبلورة المتعة والرضى الذاتي. وربما لذلك كنتُ أكتبُ هذا البحث مثل طفل، وأتكلم عنه دائما بشَغَف وثقة ومشاعر فياضة لطفلٍ يحب لُعَبَهُ ومع ذلك، ففي حضرة البحث العلمي وأمام سطوة السلطة الجامعية لا يبقى ثمَّةَ مجال للعب أو لـ «وَهْمِ المعرفة الفورية».

.II

لقد شكَّلَ الفضاء على الدوام «محايثا للعالم» تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثمَّة تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنثروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات، كما سنوضح ذلك فيما بعد.

لذلك، سعينا إلى إعادة الاعتبار لمفهوم الفضاء في الفكر والكتابة، بل وإعادة التفكير في الوضع الاعتباري الذي أضحى يعطيه الخطاب النظري والنقدي الغربي لهذا المفهوم انسجاما – بطبيعة الحال – مع تراثه النظري وحاجياته الراهنة. فقد اعتبرنا أن تلقي الفضاء يظل مركزيا في «**تلقّي رمزية اجتماعية**» معينة، في سياق اجتماعي ثقافي وتاريخي معين، خصوصا إذا كانت هذه الرمزية الاجتماعية، بتعبير كاسيرر (E. Cassirer)، لا تظل بمنأى عن الحدس والتعبير ذاتهما.

وإذا عرفنا أن «**الباحث والموضوع يسيران معا نحو المعرفة**» (لوين Lewin)، سندرك بأن الموضوع لم يكن سهلا بالتأكيد. ولعل الصعوبة الأساسية كانت مطروحة على مستوى تدقيق المفاهيم الأساسية التي اقتضتها سيرورة البحث، خاصة وبالأساس مفهوم الفضاء نفسه الذي أنهكته حالة الالتباس القصوى التي اقترفها في البداية المرحوم غالب هلسا عندما أقدم – تحت ضغط شَغَف غامض بأهمية المكان في الكتابة – على ترجمة كتاب غاستون باشلار «**شعرية الفضاء**» (المكتوب بالفرنسية، كما نعلم) عن اللغة الانجليزية بعنوان «جماليات المكان»، ومن ثمَّ انطلقت الجناية التي يبدو أنها لم تتوقف حتى الآن، حيث ظل يختلط مفهوم الفضاء بمفهوم المكان مع أن الفضاء غير.. والمكان غير. وهو ما تطلب توضيحات متتالية من باحثين ونقاد ومبدعين مغاربة – خصوصا – من بينهم الأساتذة محمد برادة، أحمد اليبوري، محمد بنيس، حسن بحراوي، حميد لحميداني...

من هنا أخذنا على عاتقنا أن نعيد ترتيب العلاقة بين المفهومين مؤكدين على ضرورة تصحيح خطأ الترجمة الشائعة، داعين الناقد العربي إلى ضرورة الانتباه إلى «**فَرقِ الهواء**» القائم بين الفضاء والمكان. وذلك لعدم ثقتنا في المستقبل النقدي العربي، إذ ظل الناقد في البلاد العربية مستعجلا وبدون مشروع نقدي لا يكتب إلا للصحف والمؤتمرات... وللاستهلاك العابر.

ولستُ هنا أكثر كفاءة لأقترح أو أوصي. لكنني أعتبر أن المرحوم غالب هلسا الذي كان له فضل المبادرة، كان فضلُهُ شبيها بالجناية تماما كما يمكن أن تكون هديةٌ ما مسمومة. وإذا ظل النقاد والكتاب العرب يلوكون أخطاء ترجمته فإنما يرتكبون بذلك جناية مُضاعَفة. فالفضاء كنسق من الترابطات، والفضاء كعنصر تكويني في الخطاب الأدبي – شعرا ونثرا – لا يستحق ما لاقاهُ من تهميش أو إقصاء أو سوء فهم.

لذلك، نرى أن من الأهمية نهوض الفكر العربي، وليس الخطاب النقدي وحده، بمهام بلورة وإثراء معرفة خاصة بالفضاء، والحال أننا لم ننتج حتى الآن خطابا معرفيا عربيا حول الفضاء. فلعل مِثل هذه المعرفة يتيح لنا – كعرب – أن نجد إجابات ممكنة على الأسئلة التي يطرحها علينا «ما يحيط بنا وما يحددنا». **وهنا، ينبغي ألا ننسى أن القضية الفلسطينية مثلا لم تكن في أية لحظة من اللحظات غير قضية فضاء أساسا.**

.III

لقد كانت نيتنا تتجه في البداية إلى البحث في أسئلة الفضاء الشعري، قبل عودتنا إلى تغيير المتن والبدء من حيث كان ينبغي أن نبدأ للإمساك بالمفهوم وضبطه، ولكون «المساحة المرجعية والتوثيقية» للنص الروائي، بتعبير بيير زيما، كانت «**أكثر وضوحا من القصيدة**» في الاستجابة لأفق هذا البحث. لكننا في نفس الوقت عقدنا العزم على أن نلتقي الحقل الشعري في محطتنا القادمة، وفي نفس الأفق. وذلك بحكم التصاقنا أساسا بالفعل الشعري المعاصر ولإلحاحنا أيضا.

وهكذا، فقد اقتفينا أثرين أساسين لتشكيل أطروحتنا (الأطروحة بما هي تصورنا للمشكلة والفرضية التي نقترحها لحلها)، وهما: الجهد الذي بلوره يوري إيزنزفيغ (Uri Eizenzweig) في دراسته «**الفضاء في النص والإيديولوجيا: مقترحات نظرية**» وجوزيف فرانك (J. Frank) في دراسته «**الشكل الفضائي في الأدب الحديث**». الأول ساعدنا على أن نموضع «الفضاء المتخيَّل لنص ما داخل سياق إيديولوجي» وبدقة أكثر، أسعفنا في أن نقدم «الفرضية التي يتشكل بمقتضاها الفضاء المتخيل لنص أدبي كمكان مفضل تنكشف فيه إيديولوجيا معينة»، ومن ثمَّ لعب هذا الأثر دورا فجعلنا ننتبه إلى أهمية «المرجع الفضائي» أو «الفضاء المرجعي» بالنسبة للنص الأدبي بما هو نص لغوي أوَّلا، مما استلزم ربطه بإطار سيميائي عام، ثقافي وحضاري كان من شأنه أن وَشَمَ الفضاء المتخيَّل – بما هو فضاءٌ مُتَمَثَّلٌ – بعمق دلالي. وهو ما ساعدنا في مقاربة المتن الروائي للروائية الفلسطينية سَحَر خليفة، بل وعثرنا في كتابه «**الأراضي المحتلَّة للمتخيَّل اليهودي: دراسة للفضاء الصهيوني**» على عناصر أساسية أضاءَت قراءتنا للفضاء والهوية في روايات سَحَر وفي الوعي الفلسطيني المُجَابه لليوطوبيا الصهيونية.

أما جوزيف فرانك، فقد تعلمنا منه أن الفضاء في الخطاب الروائي يمكنه أن يشكل المادة الجوهرية للكتابة. وأن أيَّ إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية إنما هو قمعٌ معيَّن لهوية من هويات الخطاب الأدبي، وضمنه الخطاب الروائي. معناه أن تلفق بعضٍ من المَرَق النظري الغربي أفرغَ الكتابة من عمقها الشعري والجمالي. وبالتالي، فإن الطابع الإشكالي لسؤال الفضاء يكمن في مدى تجاوز العائق النظري الذي يجعل النص الأدبي – بوصفه نصّا لغويا – زمنيا بالضرورة، أي لا يمكن تلقي علاماته إلا متسلسلة ومتتابعة زمنيا، في حين أن العمل التشكيلي يقدم علاماته دفعة واحدة من حيث إن العلامات التصويرية قائمة على منطق التجاور والتزامن.

واستنادا إلى هذين الاجتهادين تعاملنا مع مفهوم الفضاء في الكتابة، وأكدنا على **كونه سندا (Support) أساسيا للعمل السردي، بل وهوية من هويات النص لا يمكن اختزالها** – كما فعل

جيرار جونيت مثلا – في مجرد وقفة حكائية، ومن ثمَّ كشفنا طبيعة العلائق بين الفضاء والزمن، الفضاء والوصف، الفضاء واللغة، الفضاء والمرجع، إلخ. لنصل إلى المستوى الذي يؤهلنا للتأكيد على أن لا شيء يتوقف في العمل، بل تظل كل مكونات النص الروائي يَقِظَة.

IV.

ولأنه ليس خاف أن القراءة النقدية تختار نصَّها الخاص، فقد قرَّرنا أن نقرأ مظاهر الاشتغال الفضائي في التجربة الروائية لسحر خليفة. وهنا قرأنا الجوانب التي يمكنها أن تضيء أسئلتنا وتستجيب للتأمل وابتكار المعنى. وربما اخترنا سحر خليفة لأنها فلسطينية تجسد قضيتُهَا وكتابتها مثالا أساسيا لطرح سؤال الفضاء ومساءلة الفلسطيني بهذا السؤال من خلال وعيها ككاتبة ومن خلال شخصيات رواياتها.

والواقع أن سَحَر خليفة ككاتبة عربية كبيرة لم تحظَ بما تستحقه من اهتمام نقدي، رغم أنها حققت مستوى معينا من التراكم والحضور الأدبي والثقافي. فقد ظلت تمارس نشاطها الإبداعي والاجتماعي داخل الأرض المحتلة وفي تماسٍ يومي مع الاحتلال الإسرائيلي، إلى جانب نضالها النِّسوي من داخل القضية الفلطينية وفي أفقها.

ولعل روايتها كخطاب وكوعي نقدي أسهمت في بلورة وعي بأهمية الكتابة الأدبية في تشكيل وإثراء الواقع التاريخي الفلسطيني، وفي تجذير الإحساس بفلسطين كفضاء في الوجدان العربي والإنساني. ومن ثم كانت كتابة سَحر كما قرأناها ليست حصرا كتابة سَحَر. بل هي مخزن فكري – أدبي – تاريخي يختصر نوعا من **«الذّريعة» لمقاربة مستوى وغط الوعي العام الفلسطيني بإشكالية الفضاء، جوهرا ومعنى وقضية.**

وإذا كانت قراءة النص «هي أيضا، هي أوَّلا، هي بالأخص قراءته في سياقه»، فقد افترضنا أن ليست هناك معرفة فلسطينية، بل وعربية، بالفضاء كإشكالية وجود وإشكالية فكر. وبالتالي، فما ينبغي أن نفعله ليس الاكتفاء بقراءة متعاطفة مع الأدب الفلسطيني، تتلذذ بمشاعره الحنينية أو تتبنى تمزقاته وأسئلته القلقة، بل السعي إلى بناء معرفة مُفتَقَدة اعتبرنا دراسة إدوارد سعيد «تجربة الاستلاب» أحد منطلقاتها الأساسية.

ولذلك، انشغلنا بسؤال الفضاء الروائي، ليس فقط كانشغال أدبي أو جمالي، بل كذلك كانشغال ثقافي ونقدي (نقصد نقد الوعي)، لأن المثقف العربي (الإنسان العربي) مازال مُطالَبا بأن يعيش الفضاء كعلائق، وأن يعيشه أيضا كجغرافيا في الوقت الذي لم يعد سؤال الفضاء بالنسبة

للمثقف الغربي مطروحا عليه كسؤال جغرافي بنفس الحدة التي كان مطروحا بها في الحربين العظميين.

V.

يبقى أن نؤكد على أن هذه الدراسة تظل مدينة لعدد من الأصدقاء والإخوة. وليس اتباعا لتقليد، وإنما تأكيد لحقيقة واعتراف بجميل، أن نستحضر الذين كان لهم فضل على عملنا هذا، نستسمح أن نذكر منهم بالخصوص: أحمد قابيل، محمد بهجاجي، محمد أسليم، صلاح بوسريف، د. أحمد المديني، مصطفى النحال، جلال الحكماوي، الشرقي الحمداني، موليم العروسي، حليمة حمدان، د. عبد الله زيوزيو، أحمد جاريد، يحيى بن الوليد، عبد النبي دشين، د. محمد العمري، مصطفى فهمي، محمد المزديوي، عبد الرحمن غانمي، حسن نرايس، أحمد فرشوخ، عبد الرحيم الجلدي، نور الدين صدوق، بوجمعة أشفري، فؤاد البهجة الذي سهَّل إمكانية الاستفادة من المرجعيات الانجليزية. وكذا الصديق العزيز عبد القادر الحضري الذي احتفى بهذا العمل بما يستحق التقدير.

أشكر الجميع، من فَتَحَ لي مكتبته الخاصة ومن مدَّني بمراجع أو أرشدني إلى أخرى. ولا أنسى بالطبع أستاذي الأعز أحمد اليبوري الذي يعرف كيف يمنح صبرَهُ وثقته ووقته، وكفاءته الأكاديمية الرصينة، ودفءَ تشجيعاته. وأيضا الأساتذة مصطفى الشاذلي، وعبد الحميد عقار، وبشير القمري الذين أثروا هذا العمل بقراءتهم وعمق مناقشاتهم.

وهل أحتاج لأن أشير إلى أنه لولا الفضاء الملائم الذي وفَّرَته زوجتي ودعمها المتضامن المليء بالحب، كي أنجز هذه الدراسة، ما كانت لتكون ممكنةً، بل ولما كنتُ لأتغلب على متاهاتي اليومية المتعدِّدَة...

للجميع الشكر والمحبة والتقدير.

بحثاً عن الفضاء الضائع

(تمهيد عــام)

I – بعض منطلقات الاختيــار

من أين نبـدأ؟

إنه السؤال الأول الذي يواجه كـل بـاحث أو دارس. سـؤال البدايـة الـذي يعـبر في الحقيقة عن قلـق «الحـركة الأولى» كما يسميها رولان بارت عندمـا توقـف عنـد معضلـة هذا السـؤال ذاته: من أين نبـدأ؟[1]

والواضح أن البداية تنبع من انشغال جاهـز، من نظرية دلالية اكتملت أهــم ملامحهـا حول الموضوع الذي نتغيا دراسـته. وأيضـا تأسيسـا علـى محـددات اختيـار نـاضج، اختيـار يتقاطع فيه الذاتي بالموضوعي. وأن يختار المرء موضوع بحثه بنضج، معناه أنه يفـترض كونـه «عاقلا بما فيه الكفاية»، بتعبير بارت، كي يجابه بشجاعة ووعي كل تعقيـدات مسـار بحثـه و«يتوقع ويتحمل الأخطاء، والأعطاب، والمعوقات، والمثبطات («ترى ما الفـائدة منهـا؟»») التي لابد وأن تحدث خلال المسـيرة التحليليـة: ومتحـررا بمـا فيـه الكفايـة حتـى يجـرؤ علـى استغلال ما يمكن أن يتوفـر عليه من حساسية بنيوية، وحدس للمعاني المتعددة»[2].

لقد كان غاستون باشلار يقول بصدد بدايـات بحوثـه ودراسـاته ومقالاتـه الفلسـفية وغيرها بأن الصفحات الأولى بالنسبة لفيلسوف تكون «صعبة وقاسـية، ذلـك لأنهـا تلزمـه

---

1 – رولان بارت، من أين نبدأ؟ (ترجمة محمـد البكـري)، ***عيـــون المقـالات***، العـدد 12 – 1989، ص ص: 80 – 91.

2 – ***المصــدر الســابق***، ص. 80.

كثيرا»[3]. وأتصور أن من مستلزمات هذه البداية توضيح طبيعة المحددات المختلفة التي تحكمت في اختياري للبحث في سؤال الفضاء الروائي، وذلك بالرغم مما أعرفه عن حالة التهميش والتحجيم التي عرفها هذا المفهوم في جل الدراسات النقدية والنظرية داخل حقل الانشغال الأدبي.

وإذا كان واضحا أنني أسعى إلى تحديد وتشغيل أحد مكونات الخطاب الروائي، مكون بقي معطلا في ركام منجزات النظرية الأدبية، فإنني مع ذلك لا أطمح مطلقا إلى بناء نموذج نظري أو تشكيل منهج جديد في هذا الباب. إن ما أقوم به أساسا - هنا والآن - هو إزاحة نوع من الغبن عن جانب مهم من جوانب التمثل الأدبي والفني، مستندا في ذلك - وبالأساس - إلى حساسيتي الإبداعية وذائقتي وبعض تمرسي الذاتي في حقل القراءة والكتابة. حساسيةٌ مفتوحةٌ بطبيعة الحال على شبكة من المعارف والحقول المختلفة، بل هي نتاجٌ لها في العمق.

وما يمكن قوله في هذا المنحى هو أنني بقيت منشغلا بهشاشة وشحوب الحضور الفضائي في الكتابة الأدبية العربية المعاصرة، شعرية وروائية على السواء. حضور الفضاء لا بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث والوقائع الحكائية أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية، بل الفضاء كوعي عميق بالكتابة جماليا وتكوينيا، الفضاء كشكل ومعنى، الفضاء كذاكرة وهوية ووجود، الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والإيديولوجي.

كما وجدتُ أن أغلب المراجع النظرية والتحليلية المتصلة بحقل دراسة الفضاء اشتغلت أساسا على الفضاء الأنثروبولوجي والمعماري والحضري (الفضاء الواقعي، المادي، المشخّص)، وفي الجانب الأدبي والجمالي وجدت أن جل - إن لم أقل مجموع - الدراسات المنجزة قد انصبَّتْ على السرديات (حكاية ورواية وقصة قصيرة) من جهة، وعلى العمل التشكيلي من نحت وتصوير، وفنون استعراضية (مسرح، رقص...)، من جهة ثانية. وبالتالي، بدا لي من الصعب أن أقوم ببحث مضاعف: أستأنس في جزء منه بالمفهوم الجديد ومستويات تطبيقه واستثماره، وأنجز في جزء آخر منه إنجازا إجرائيا كبيرا لتحويل التطبيقات والاستعمالات من حقل سردي إلى حقل آخر مختلف. وأقصدُ بالذات ما كانت في النفس من رغبة متّقدة لقراءة التجربة الشعرية العربية المعاصرة.

3 - Gaston BACHELARD, *Le droit de rêver*, Paris, P.U.F., 1973, p. 233.

وبينما كنت مغموراً باندهاشي الأول تجاه ما كان يبدو لي – وأنا في خانة الشغف الزائد بموضوعي واختياري – مكونا مركزيا في الكتابة والتفكير، في الوعي واللاوعي، في الوجدان والذاكرة، أدركت أن «الاهتمامات» المرشوشة هنا وهناك بالفضاء الروائي – لدى عددٍ من مُنظِّري الأدب الحديث – لم تكن تعتبر، في الحقيقة، مفهوم الفضاء كمقولة سردية، بل كانت تقاربه كنتيجة للمقولة الزمنية أو كمكان وظيفي لا يكتسب قيمة إلا من خلال دراسة الوصف أو المرجع. ومن ثم انضاف إلى رغبة الاستئناس والفهم امتلاء برغبة جديدة هي رغبة الانتصار لمفهوم بدا لي (ويبدو لي إلى الآن) أنه ذهب ضحية اقتناعات أكاديمية فضَّلت أن تتمسك بإرادة بناء النموذج النظري على حساب إنصاف مختلف مكونات المتن الحكائي (القصة) أو الخطاب الروائي (السرد)..

من هنا، إذن، نَمَتْ لدي – أقصد في ذهني وفي نفسي – قوة الانحياز الموضوعي للفضاء كما هي شاسعة لدى آخرين كثيرين قوة الانحياز الموضوعي إلى الزمن. وهكذا إذن جاء الاختيار الحاسم بأن ألا حق هذا المكون الأساس عبر استراتيجيته المعقدة والممتدة، وذلك من خلال مساءلة النظرية السردية وعبر تحليل للنصوص.

II – قراءة نقدية، افق إستتيقي

لذلك، فإن الوعي بالفضاء الروائي، كمُكوِّن خطابي مركزي وكسؤال هوية إبداعية أو كوجودٍ مُتمَثَّل، سيكون منطلق دراستنا النقدية هذه. منطلق العبور إلى جوهر الكتابة وإلى مرجعها وظلالها وآفاقها. ذلك لأن القارئ المحكوم بـ «**تراث معارفه**»، بتعبير أومبيرتو إيكو[4]، لا يمكنه أن يعد تقديراته واختياراته التأويلية، في وضع تواصل معين، مع موضوعه مجردا من تراثه الشخصي.

ونحن إذ نلح منذ البداية على الطابع النقدي لقراءتنا لاستراتيجية الفضاء الروائي في كتابة سحر خليفة، فإنما نُفَضِّلُ أن نكشف عن عناصر برنامجنا، الآن وفي الفصول الثلاثة للباب الأول من دراستنا الذي نعتبره مدخلا تأسيسيا لهذه القراءة. ومن ثم، أهمية أن نبرز إلى جانب بعض محددات اختيارنا الذاتي للموضوع طبيعة اختيارنا أيضا للمنحى النقدي، وبالتالي قراءتنا لتجربة سحر خليفة، الروائية الفلسطينية، من خلال فضاءاتها الروائية،

---

4 - Umberto ECO, *La structure absente - Introduction à la recherche sémiotique,* Paris, Ed. Mercure de France, 1972, p. 56 - 57.

تشخيصها وتكوينها ووظائفها. بمعنى أننا نحاول، نقديا، أن نسعى إلى بناء معنى الفضاء في هذه التجربة الإبداعية العربية. قراءة تأخذ بعين الاعتبار كل مكان وكل فضاء في النص الروائي، لكنها في ذات الوقت تأتي من «**كل مكان في آن واحد**». وهنا قد ينبو وجه ديريدا وتعدد أصوله المعرفية والإدراكية لتسعفنا - كما نرى - إلى درجة يصبح معها **الانتماء إلى أفقه ثمنا باهضا لا يستطيع القارئ العادي دفعه**[5]، وخاصة لما يصبح الجري وراء تعدد المعاني لفضاء النص جريا خلف تعددية من الشكوك.

ونحن إذ نتمسك بالطابع النقدي لدراستنا هذه، فلأننا لا نتطلع إلى بناء نموذج نظري معين، وإنما لأننا نعتقد بأن تحديد موضوع بحثنا وتوضيح مقاصده ونواياه يستلزم بالفعل الإعلان منذ البداية عن طبيعة الموضوع وأدوات الاشتغال. ومن هنا أهمية التأمل في الأفق النقدي لهذه الدراسة خصوصا إذا كنا ندرك بأن «كل تأمل جدي نوعا ما - بتعبير جونيت - في النقد يستدعي بالضرورة تأملا في الأدب ذاته»[6]، بل ولأن الطابع التأويلي عموما عندما يلف قراءة نقدية معينة فإنه يطبع الفهم والتمثل والتحليل والاستنتاج بشخصية الناقد وأفقه الإيديولوجي والفكري وتجربته الذاتية وصلاته بسياقه الثقافي والاجتماعي وبعصره، وبالتالي يصبح تأويل العناصر النصية مندرجا في نسق ليس هو نسق النص، كما يلاحظ تودوروف، وإنما هو نسق الناقد نفسه. ومن ثم، فإن «هذه التأويلات يمكن تبريرها، وهي على كل حال ضرورية، لكن لا ينبغي أن ننسى أنها تأويلات»[7].

إن النقد أولا وقبل كل شئ ليس إلا قراءة، كما تؤكد فرانسواز فان رسوم - غيوم[8]، قراءة لمغامرة ليست فقط مغامرة الشخصيات في المجرى الحكائي، ولكن أيضا مغامرة الأدوات، والأفكار، والتيمات، بل ومغامرة الأوصاف والصور والكلمات والمشاهد. إنها مغامرة الفضاء الروائي بالمعنى العميق للفضاء. وبهذا التصور لا يكون النقد

---

5 - انظر وليم راي، *المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية*، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، الطبعة الأولى، 1987، ص. 162.

6 - Gérard GENETTE, *Figures III*,. Paris, Ed. Seuil, 1972, p. 9.

7 - انظر تزيفيطان تودوروف، «مقولات السرد الأدبي»، ترجمة الحسين سَحْبَان وفؤاد الصفا، مجلة *آفاق* - محور طرائق السرد الأدبي، العدد 8 - 1988/9، صص. 30 - 54.

8 - Françoise VAN ROSSUM GUYOM, *Critique du roman, Paris,* Ed. Gallimard, 1970, p. 10.

مجرد ملحق أو تابع ذيلي للأدب، وإنما يكون «هو قرينه الضروري (فلا يمكن للنص بـ ـأ يقول حقيقته الكاملة)...»[9]. ولذلك، غدا النقد الأدبي معادلا للنص الأدبي أو هكذا تم السعي إلى ذلك من طرف عدد من كبار النقاد (رولان بارت، موريس بلانشو...) على نحو ما يوضح ذلك بكثير من التفصيل جان إيف تادي في كتابه الهام حول **النقد الأدبي في القرن العشرين**، وليس فقط بفضل قيمة الأسلوب النقدي أصبح النقد **قراءة وكتابة**، بل لأن الوضع الاعتباري للنص الأدبي تغير، ففقدت الكتابة ما كان يبدو أنه «تجانسها» و«وحدتها الدلالية»، وبالتالي أصبح تشكيل معنى النص بحاجة إلى قراء مؤولين مثلما «أصبح التأويل جزءا من النص»[10].

وهكذا، يستعين تادي بموريس بلانشو في التأكيد على أن النقد له معنى كانطي؛ إنه «مرتبط بالبحث عن إمكانية التجربة الأدبية، لكن هذا البحث ليس فقط بحثا نظريا، بل هو المعنى الذي تتشكل بواسطته التجربة الأدبية»[11]. بمعنى آخر، فالكتابة النقدية لا تأتي أساسا لبناء المفاهيم والنماذج النظرية، وإنما لتظهر إلى الخارج ما يعتمل بداخل النص الأدبي: «**فضاء فارغ ولكنه حي**»، «**فضاء رنين**»، وتمنح لحظة للواقع غير الناطق، غير المحدد للعمل الأدبي، لحظة لكي يتكلم»[12].

وإذا كان النقد بهذا المعنى مفتوحا على هاجس الكتابة، هاربا من كل علموية منتفخة، فلأن الفضاء الثقافي العام الذي نعيشه اليوم أصبح يقتضي ضرورة هذا العبور إلى فضاء الكتابة. وذلك حتى لا يظل وعينا النقدي جامدا متخشبا ومشدودا إلى صدأ المفاهيم وثبات النظرية، وبالتالي حتى يتسنى لهذا الوعي أن يتغذى بالآفاق الرحبة لمتخيل الكتابة. من ثم، فالاختلاف القائم بين الكتابة الأدبية والنقد لا يجعل من العلاقة الممكنة بينهما علاقة «مستحيلة»، كما لاحظ محمد برادة، بسبب الاختلاف بين «دائرة المفهومات والمصطلحات التي ينتجها الفكر بالنسبة للنقد، ودائرة الكلمات والصور المجنحة التي

---

9 - تزيفيطان تودوروف، ***نقد النقد (رواية تعلم)***، ترجمة: د. سامي سويدان ومراجعة: د. ليليان سويدان، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية، 1986، ص. 16.

10 - Jean Yve TADIE, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Ed. Belfond, 1987, p. 9.

11 - *Ibid.*, p. 11.

12 - *Ibid.*, p. 11.

«يبدعها» الأديب مستوحيا طاقاته الخاصة والمتميزة»، فهو اختلاف قائم فقط من حيث علاقة كل طرف باللغة وتشكيل الخطاب، و«لكنهما يلتقيان في كونهما يتقصدان التعبير عن تجارب وحقائق ومشاعر، وعن معرفة وتصورات تلامس أسئلة الإنسان في حياته اليومية والداخلية ولا تستوفيها الخطابات الأخرى. هكذا، فإن النقد مثل الأدب يصدر أيضا عن نصوص غائبة، وعن تذكرات مترسبة من القراءات والملاحظة والمعايشة، فيتخذ من النص الأدبي نقطة انطلاق لمساءلة فحوى ما تنقله الخطابات العلمية والفلسفية، وما تعاينه الحواس والمشاعر»[13]. ولذلك، فالعناصر الجنينية للمعنى الأدبي التي تهيؤها النصوص الأدبية إنما تأتي القراءة النقدية لبلورتها وإسعافها على أن تكتمل وتولد «بحرية لا تقل عن حرية الكتابة»[14] ذاتها، أو لنقل إن الناقد يأتي إلى النص ليمنحه معنى جديدا «قاصدا بذلك إلى أنه ليس هناك معنى وحيد للعمل الأدبي، وأن معاني أخرى لابد أن تتولد لتصارع المعنى الذي توصل إليه الناقد، على نحو يجعل المعاني كلها قابلة للتبدل»[15]. بتعبير آخر فالمعنى بالنسبة للناقد هو ما يشكله هو، وما يقوله هو، مسترشدا بالملامح الدلالية الأولى المندسة في النص كشذرات وفراغات وظلال ومناطق غير محددة.

لذلك، لاحاجة لأن يكرر المرء السؤال باستمرار: **ماذا على النقد أن يفعل؟**[16] طالما أجمعت أهم المناهج النقدية الحديثة على وظائف نقدية محددة: «أن يتيح لعمق النتاج أن يتكلم»، أن يرتبط بالبحث عن إمكانية التجربة الأدبية»، أن يكون «مرتبطا بواحدة من المهمات الأكثر صعوبة، ولكن الأكثر أهمية في زمننا (...): مهمة صون الفكر وتحريره من مصطلح القيمة»[17]. ومعنى هذا التحرير أن النقد في عبوره إلى الكتابة يرقى عن تسخير معرفته لمجرد تقييم تمثلات النص الأدبي، فالتقييم «لا يمكنه أن يكون إلا بممارسة هي ممارسة

---

13 - محمد برادة، النقد وصياغة الأسئلة المضمرة، الملحق الثقافي لجريدة *الاتحاد الاشتراكي*، العدد 70 - 17 مارس 1985.

14 - وليم راي، المعنى الأدبي، *مرجع مذكور*، ص. 197.

15 - إديت كيروزيل، *عصر البنيوية، من ليفي ستراوس إلى فوكو*، ترجمة جابر عصفور، الدار البيضاء، منشورات عيون، الطبعة الثانية، 1986، ص. 191.

16 - سؤال طرحه تودوروف في نقد النقد، *مرجع مذكور*، ص. 36 لكي يسائل ويمتحن إجابات المدارس النقدية المختلفة التي شكلت مرجعيات مركزية لتجربته الشخصية في النقد.

17 - *المرجع السابق*، ص. 63.

الكتابة»[18]. ومن هنا «**قابلية التغير**»[19] التي أتاحتها المناهج النقدية المعاصرة **لدراسة الكتابة** الأدبية، لا من منظور الكاتب، وإنما من وجهة نظر القارئ (الناقد)، وأتاحت **إمكانيات** تحققها كفعل جلي، على نحو ما أوضح ذلك يوري لوتمان.

إن الإمساك إذن بحضورات الفضاء الروائي في كتابة سحر خليفة هو **الإمساك بمعنى** الفضاء، بل بصياغة وبناء هذا المعنى. ولا يصنع ذلك غير القراءة النقدية. بمعنى **آخر،** فمعنى الفضاء كما سنقدمه في هذه الدراسة لن يكون في جوهره وحقيقته إلا نتاجا **لخطابنا** النقدي تماما كما كان أحد النقاد محقا «في التشكك حول أن «رؤية العالم» **التي** يستخلصها المُنَظِّرُ هي في أغلب الأحيان نتاج خطابه أكثر منها نتاج النص الأدبي الذي **يتم** تحليله»[20].

من هنا، وبما أن سيرورة المعنى هي سلسلة اختيارات وانتقاءات، وربما سلسلة تحريفات دلالية وتركيبية، فإن كل معنى نبلوره للفضاء الروائي في هذا المتن الذي ندرسه إنما هو نتاج قراءة شخصية أساسها وعي معين، تجربة معينة واستجابة خاصة لحوافز الفضاءات كما تفرض نفسها للقراءة، عبر فراغات نصية هي بحمل حالات عدم التلاؤم بين النص وقارئه. معناه أن قراءتنا النقدية تدخل في لحظة توتر مع ما تطمح الكاتبة لأن تلزمنا به، حيث نقوم نحن بتحويل هذه «الإلزامات» وتهجينها وإسعافها على أن تعيد بناء نفسها عبر آليات أخرى في طريقها من الكتابة إلى القراءة[21]، هي آليات التأويل بالذات.

وإذا كنا نؤمن بأن الكتابة النقدية لا يمكن أن تستقيم في ظل مطلق منهجي، فإن «**مشكل التأويل لابد له من نظرية**»[22] مع ذلك. صحيح أن هناك من كان «يحقق نظريته أثناء قيامه بصياغة التأويل، صياغة نظرية ويخضع خطابه لمنطق نظريته...» كما فعل بارت

---

18 - Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Ed. Seuil, 1970, p. 10.

19 - Iouri LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 95.

20 – انظر بيير زيما، ***النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)***، ترجمة عايدة لطفي، القاهرة، دار الفكر، الطبعة الأولى، 1991، ص. 204.

21 - Iouri LOTMAN, *op. cit.*, p. 57 - 58.

22 – انظر مناقشة د. عبد القادر الفاسي الفهري لمداخلة د. عبد الفتاح كيليطو (مسألة القراءة) ضمن مؤلف جماعي للعروي، وكيليطو، والفاسي الفهري، والجابري، ***المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية***، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1986، ص. 35.

وفيش مثلا[23]، لكن بالنسبة لسياق كهذا يصعب على الباحث أن يخل بالتصريحات المنهجية الضرورية.

نعرف أن المنهج ليس حلا سحريا، وخاصة بالنسبة للنص العربي الذي له متخيله المتميز وتعقيداته وملابساته التي قد لا تستسلم بالسهولة التي نتصورها لمنهج نقدي، لنظرية أدبية ذات منبت فكري وحضاري مختلف، لكن مع ذلك ينبغي ألا ننسى أبدا أن النظرية هي «فرضية عمل بواسطتها يمكننا أن نعين وأن نفهم **الأفعال**»[24]. والأهم من ذلك أن المشكل الأساس ليس مشكل المنهج، كما أكد إيخنباوم (سنة 1925)، لكنه «**مشكل الأدب كموضوع**»[25]، بل «إن ما يميز مدرسة نقدية ليس المنهج أبدا (فهذا ليس إلا تخييلا يهدف إلى كسب أتباع)، إنه طريقة بناء موضوع الدراسات» كما أوضح تودروف ذلك في قراءته لتجربته النقدية والنظرية، أي الطريقة التي يحضر **فيها** المنهج في القراءة النقدية لاعتبارين: وجوب ممارسة الافتراض، ووجوب التحقق[26].

وفي هذا الصدد، ربما كانت البنيوية تبدو أكثر قابلية لقراءة الفضاء على اعتبار أن من مميزات الفكر البنيوي «التركيز على أهمية المكان أو الفضاء، وأهمية الموقع (La position)، والعلاقات المنسوجة بين العناصر»[27]. وقد أوضح جيل دولوز أن المهم بنيويا ليس من يحتل الفضاء، وإنما المهم هو الفضاء ذاته. ولكن البنيوية، برغم كل ذلك، ليست مؤهلة كما ينبغي للنهوض بكل ثراء الفضاء الروائي، خصوصا إذا علمنا أن «أول سمة من سمات الفكر البنيوي أنه فكر مجرد ورمزي، يتجنب الواقع المعاش ويعتبره شيئا خارجا عن دائرة عمله. إن مجال البنيوية ليس المعاش وليس المتخيل (L'imaginaire)، وإنما هو شئ آخر أعمق من كل ذلك وأبعد غورا: إنه الرمزي (Le symbolique) أو إنه المجرد (L'abstrait) الذي يؤدي إلى اكتشاف القوانين التي تتحكم بالأشياء قبل أن تخلق الأشياء»[28]. ولذلك،

---

23 – وليم راي، المعنى، *مرجع مذكور*، ص. 206.

24 - Jean Yve TADIE, *op.cit.*, p. 18.

25 - *Ibid.*, p. 18.

26 – تودروروف، *نقد النقد*، مرجع مذكور، ص. 36.

27 – انظر هاشم صالح، ميشيل فوكو كما يراه النقد الفلسفي الفرنسي، مجلة *مواقف*، عدد 49، شتاء 1984، ص. 103.

28 – *نفسه*، ص. 102.

لكي نتلقى الفضاء في العمل الأدبي بشكل أفضل «أصبح الإدراك الإبداعي للمتلقي/للمرسل إليه أمرا لامحيد عنه. إن المشهد، المرئي أو المكتوب، لايوجد بالفعل إلا بفضل مساهمة المرسل إليه»29. ومعنى ذلك، ضرورة أن تلوذ قراءة الفضاء بالمسكن الفينومينولوجي. ضرورة أن نختار استتيقا التلقي لما تتيحه من أفق أرحب لالتحام القراءة بالكتابة، ولما توفره من حرية في الحركة النقدية داخل النص. نقول بهذا الاختيار المنهجي حتى وإن كنا نعرف مع دريدا بأن «النقد الأدبي بنيوي في كل عصر، بفعل جوهر وبفعل مصير»30.

إن تركيز نظرية التلقي على قيمة مشاركة القارئ في بناء معنى النص الأدبي، وجعل النص منفتحا على الذات القارئة وعلى البعد التاريخي والسياقات الاجتماعية والثقافية، هو ما أتاح للكتابة النقدية المعاصرة الاشتغال من منظورات وبتمثلات جديدة، وهو ما يجعل النقد بالفعل ينتبه إلى مكونات أدبية وموضوعية لم تحظ بالاعتبار اللازم لفترة طويلة، ويسلط عليها عدسته المكبرة كي تصبح أكثر نتوءا وأكثر قابلية للتحليل والقراءة والتحفيز على تناسل المعنى. ومن ثم، مدى ملاءمة هذه المنهجية لموضوع دراستنا النقدية. ذلك أن مفهوم الفضاء همشته أغلب الدراسات النظرية، إن لم نقل «اضطهدته» وأقامت له محاكمات نظرية باعتباره «يوقف» جريان الحكي!31، في حين تتيح لنا إستتيقا التلقي إمكانيات مهمة لتمثل جيد للفضاء الروائي.

صحيح أن كثيرا من الجهد النظري الغربي ركز على قيمة المقولة الزمنية في المحكي الروائي والقصصي، من حيث «يمكن لمحكي معين أن يتجاوز الفضاء وإن كان لا يستطيع مجاوزة الزمن»32، ومن حيث تبدو حجة الفضاء «هشة» أمام «صلابة» حجة الزمن، إذ لا يتم العثور – كأدلة – إلا على روايات نموذجية قليلة جدا لا يكون فيها الفضاء مرسى وتوقفا للخط الحكائي. غير أنه ينبغي من جانبنا أن ننظر إلى هذا الإشكال من زاوية نظر

---

29 - Michael ISSACHAROFF, *L'espace et la nouvelle*, Paris, Ed. José Corti, 1975, p. 13.

30 – جاك ديريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1988، ص. 133.

31 - Voir Abdellah MDAGHRI - ALAOUI, «Le concept d'espace dans les théories du récit», in *Imaginaire de l'espace - Espaces imaginaires*, Casablanca, Ed. EPRI, 1988, p. 61.

32 - *Ibid.*, p. 59.

نقدية، فكرية وجمالية عربية منتظمة في تاريخها الأدبي والمعرفي، وفي سياقها الحضاري والجغرافي، لا أن نتسكع بحاجاتنا الفكرية والإبداعية في متاهات الانشغال الأجنبي على نحو ما سنوضحه في فصولنا القادمة.

ولذلك، فما تتيحه هذه النظرية يظل أكبر من مجرد تحليل وفحص، وإنما هو تجديد الإحساس بالنص الذي نقرؤه وإعادة التفكير فيه، في حركة ذهنية يمتزج فيها - بتعبير **جورج بولي**[33] - الفكر المنتج للنص الإبداعي بالفكر القارئ، هي حركة الكتابة النقدية بالذات.

إن النقد هنا يستند إلى نظريته كي يكون لافقط نقدا للنص بما هو تجربة إبداعية، ولكن أيضا نقدا للوعي. ومن ثم معنى أن يكون للتلقي قوة «فتح العالم كما يفتح الطبيب الجرَّاح جسدا» كما كان يقول عنه ميرلوبونتي[34]، بِمَعْنَى أن يكون التلقي «بحثا روحيا»، بل أن يكون التلقي، في كل مستوياته، **حاملا في ذاته معنى**[35]. المعنى بما هو «**كل ما يتبدى للوعي وكل ما يوجد للوعي**»[36]. والوعي بما هو، في دراستنا هذه، وعي بإشكالات الوجود والهوية والذات واللغة والمجتمع، وعي بإشكالات الكتابة. وذلك من خلال التجربة الروائية لسحر خليفة.

III - لماذا سحر خليفة؟

لماذا سحر خليفة أو لماذا الفضاء الروائي في تجربة هذه الروائية الفلسطينية؟

ربما لأن الناقد يختار كموضوع للدراسة نصا أدبيا (أو خطابا أدبيا)[37] يسعف

---

33 - Georges POULET, «Lecture et interprétation du texte littéraire», in *Qu'est ce qu'un texte?*, Paris, Ed. José Corti, 1975, p. 69.

34 - MERLEAU - PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Ed. Gallimard, 1964, p. 271.

35 - MERLEAU - PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Ed. Gallimard (Tel), 1945, p. 9.

36 - جاك ديريدا، ***مواقع (حوارات)***، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1992، ص. 32.

37 - لابد أن نشير في هذا الهامش إلى أنه بالرغم من الفروق النوعية القائمة بين مصطلحات: النص، الكتابة، القول، الكلام الأدبي، بالرغم من خصائصها النوعية، اللسانية والنقدية، كأجناس

نظريته النقدية، وهو أمر مشروع - على الأقل إذا استحضرنا ما قاله زيما - ملاحظا «جميع الخطابات النظرية (التي يجب أن تسعى بالضرورة إلى نوع من الاتساق) تميل إلى تحديد معنى موضوعاتها»[38]، بل وتميل إلى اختيار طبيعة موضوعاتها أيضا، إذ غدا الخطاب النقدي العربي، كنظيره الغربي عموما، أكثر ميلا إلى اختيار الخطاب الروائي موضوعا للقراءة النقدية والنظرية «**حيث إن مساحته المرجعية والتوثيقية أكثر وضوحا من القصيدة**»[39].

وليس سرا - هنا والآن - أن هذه القراءة النقدية تختار نصها الخاص بها. ومن ثم يمكن القول بأنني سأقرأ سحر خليفة التي تهمني. أقرأ الجانب الذي يضيء أسئلتي وقلق كتابتي في كتابتها بما هي ملتقى للخطابات وحوض للدلالة. إنها، بهذا المعنى، كاتبة تخصني. فيها، في إبداعها الأدبي وفي تجربة حياتها أيضا ما يشدني إليه وما يحفزني على التساؤل والتداعي وابتكار المعنى والتأمل الجوهري. هكذا في كل عمل نقدي، ثمة شغف ما بكتابة معينة أو بتجربة خاصة. شغف لا يسمى. ولذلك، ربما تصبح فرحة القراءة انعكاسا لفرحة الكتابة كما لو أن القارئ كان شبحا للكاتب»[40]، ويصبح النقد حوارا ولقاء بين صوتين: صوت الكاتب وصوت الناقد، بدون أن يكون لأحدهما امتيازٌ على الآخر[41].

ربما نختار سحر خليفة أيضا، فضلا عن هذه الاستجابة الشخصية، لكونها كاتبة فلسطينية (ولذلك معنى وقيمة)، ولكونها كاتبة حققت مستوى معينا من التراكم والحضور الأدبي والثقافي. فقد ظلت تمارس نشاطها الإبداعي والاجتماعي داخل الأرض المحتلة وفي تماس يومي مع الاحتلال الإسرائيلي، إلى جانب نضالها النسوي من داخل القضية الفلسطينية

خطابية، فإننا نفضل استثمارها كتجليات وكتسميات للخطاب الروائي، موضوع الدراسة هنا. وذلك من حيث إن الخطاب (على نحو ما هو واضح لدى ميشيل فوكو. انظر: **نظام الخطاب**، ترجمة: د. محمد سبيلا، بيروت، دار التنوير، الطبعة الأولى، 1984، ص. 9) يشمل كل إنتاج ذهني، له منطقه الخاص وارتباطاته السياقية؛ «فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يحيل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما».

38 - بيير زيما، النقد الاجتماعي...، *مرجع مذكور*، ص. 97.

39 - *نفس المرجع*، ص. 123.

40 - Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF (Quadrige), 12ème édition, 1984, p. 10.

41 -تودوروف، نقد النقد، *مرجع مذكور*، ص. 147.

وفي أفقها. وبالتالي، لكونها لم تحظ بمتابعة نقدية جدية ومسترسلة، إلا من بعض القراءات القليلة. ولعلها ليست صدفة ألا نجد أية إشارة أو وقفة ذات قيمة في العديد من المؤلفات المكرسة لدراسة الأدب الفلسطيني المقاوم والتعريف به، بما فيه الأدب الصادر تحت الاحتلال، إلى نتاج سحر خليفة42. قد تكون أسباب هذا الإهمال «منهجية» أو «إجرائية»، لكننا نظن أن الأمر في العمق يتعلق ربما بإحساس عام ظل سائدا لدى عدد من المثقفين والباحثين الفلسطينيين بأن سحر خليفة لا تكتب «**أدب مقاومة**»، وهذا صحيح تماما بالمعنى التقليدي للمفهوم. وذلك لأنها في نظرنا كتبت على العكس **أدبا يقاوم**.

ولذلك أيضا، يمكن لنموذج سحر خليفة أن يسعفنا بخصوص دراسة استراتيجية الفضاء، كموضوع وكسؤال مركزي، في الانتباه إلى أهمية «**الإفراغ الإيديولوجي**» الذي تنجزه كتابتها الروائية من خلال تمثل ورصد المفارقة الممكنة بين الخطاب والفعل في المعيش وفي الممارسة السياسية الفلسطينية. إفراغ تبلوره آليات الكتابة الأدبية، وتستلزمه «جدلية الربط بين المعرفي – الثقافي والإيديولوجي – السياسي» التي يرى محمد برادة أنها فعل أساس في استيعاب تبدلات الواقع الفلسطيني والتأثير فيه، في أفق «التغير وفهم الصيرورة وتدعيم الحوار الديموقراطي بالانفتاح على قيم مشتركة يستدعيها تطور النضال ومكاسبه»43.

أما ما لسحر خليفة من قيمة كأنثى بالذات في حقل الكتابة، فلأنه جانب يمكن أن

---

42 – انظر تعريفا قصيرا بسحر خليفة في كتاب أحمد عمر شاهين، ***موسوعة كُتّاب فلسطين في القرن العشرين***، دمشق، دائرة الثقافة/منظمة التحرير الفلسطينية (الأهالي للنشر)، الطبعة الأولى، 1992، صص. 208 – 209. وفيه نقرأ: «***سحر خليفة (1950)*** • ولدت في نابلس سنة 1950، وأنهت دراستها الابتدائية والثانوية فيها • درست في جامعة بيرزيت وحصلت على شهادة باكالوريوس في اللغة الانجليزية • أكملت دراستها في الولايات المتحدة الأمريكية ونالت درجة الدكتوراه • تعمل في مركز الدراسات النسوية في عمان، وفي مختلف النشاطات النسائية • من أعمالها: ***لم نعد جواري لكم***: رواية، بيروت، 1980؛ ***الصبار***: رواية، القدس، 1978؛ ***عباد الشمس***: رواية، بيروت، 1980؛ ***مذكرات امرأة غير واقعية***: بيروت، 1988؛ ***باب الساحة***: رواية، بيروت، 1991». مع الإشارة إلى أننا نعتمد هذه الروايات الخمس متنا لدراستنا هذه في طبعات سنشير إليها في حينها.

43 – محمد برادة، «فلسطين (و) السؤال الثقافي العربي»، مجلة ***بيادر***، العدد 2، ربيع 1990، ص. 37.

يضيء في كتاباتها جوهر ذلك الصراع متعدد الجبهات، والذي يغذي فضاءها الإبداعي بروح شرسة تجعله على الدوام في سعي لتفتيت مختلف الإرغامات وإضعاف السلط المادية والرمزية. طبعا، لاحاجة هنا للتذكير بجهود التحليل والتنظير التي بذلها على الخصوص ميشيل فوكو، رولان بارت، بيير بورديو وإمبرتو إيكو في موضوع السلطة المتعددة المتناسلة هنا وهناك، حيث أكدوا - كل من موقعه الفلسفي والنظري - على أن ليس هناك من رفض واحد مطلق للسلطة كإكراه وعلائق ولغة وخطاب ومبادئ وإرغام، ولكن هناك **«مقاومات موزعة على الفضاء وعلى الزمن»**، بتعبير مؤلف كتاب **«أمبرتو إيكو»**[44]. وهو ما يبدو أن سحر خليفة تحاول أن تمارسه في الكتابة وفي الواقع. لكن إيكو وهو يقدم «ضفيرة جميلة من الأفكار» في هذا المنحى يرى بأن الأمر يتعلق بقضايا «لا تستطيع الذات الفردية حلها، إلا إذا انحصرت في الخيال الأدبي»[45]. فهل بإمكان مثقفة عضوية أن تكتفي بالهم الأدبي وحده في تقويض سلط قائمة أولا في اللغة؟ تلك أسئلة أخرى.

وإذن، فأن نتحدث عن فضاءات سحر خليفة، لا بالاعتماد على تفاصيل بيوغرافية مباشرة ومن خلالها منظور سحر للفضاء، علما أن «الفضاء البيوغرافي يصبح فضاء حوار مع العمل [الروائي]»[46]، ولكن استنادا بالأساس إلى هذا الذي يسميه س. دوبروفسكي S. Doubrovsky بـ **«الخيال الذاتي»** (Autofiction)، بمعنى أن يكون حديثنا معتمدا على هذا **«المحو للمؤلفة»** الذي يظل فيه حضورها متواصلا مع ذلك، حيث لا ينبغي أن يشكل **«توقيفا للمعنى»** بتعبير رولان بارت[47].

لقد ماتت فكرة **«موت المؤلف»**، فيما يبدو لنا، بموت الزمن الثقافي الذي طارد مفهوم المؤلف تحت ضغط وغلواء «بنيوية منتصرة»[48]. بالطبع، لن نبدل غلواء بأخرى لنقبل المبدأ اللامبالي لبيكيت القائل بأنه «لايهم من يتكلم». ذلك لأن الجهد النظري الذي بذل بخصوص بناء مبدأ «وجهة النظر» أو «زاوية النظر» ليس من السهل تناسيه أو تخطيه

---

44 - Jules GRITTI, *Umberto Eco*, Ed. Universitaires, 1991, p. 93.

45 - *Ibid.*, p. 93.

46 - *Ibid.*, p. 93.

47- Michel CONTAT, «L'auteur comme espace biographique», in *De la genèse du texte littéraire*, Ed. Du Lérot - Tusson, 1988, p. 46.

48 - *Ibid.*, p. 39.

أو تجاهله عند كل قراءة تتغيا معرفة منظور كاتب معين إلى قضية ما.

واضح لماذا هذا الإلحاح من جانبنا على مساءلة **فضاء سحر خليفة الروائي**. إلحاح تستلزمه لا المساءلة الأدبية فحسب، بل والفكرية أيضا. وهي مساءلة نعبر منها نحو رؤية أشمل وأعم للفضاء كسؤال وكإدراك. ومن ثم أهمية أن نحرص - ضمن ما يمكن الحرص عليه - على «**حضور المؤلفة**» كمرجع ذاتي لكتابة معينة، بمنظور معين. أهمية أن نخيط المعنى - إذا أمكن - بين «المعيش» أو التجربة والعمل الروائي كما يخاط طبيا بين حافتي الجرح (sutures de sens). وهذا بالخصوص لما ننطلق من «**مبدأ المؤلف**» كما هو في «نظام الخطاب»[49]، «المؤلف طبعا لا من حيث هو الفرد المتحدث الذي نطق أو كتب نصا، بل المؤلف كمبدأ تجميع للخطاب، كوحدة وأصل لدلالات الخطابات، وكبؤرة لتناسقها».

لننس قليلا ميرلوبونتي الذي تعلمنا منه أن ما نبحث عنه في النصوص قد لا يكون «إلا ما قد نكون نحن الذين وضعناه في هذه النصوص»[50] في أفق البحث الأعمق عن الجواهر، وبالخصوص جَوهَرَيْ التلقي والوعي في الكتابة. ولنطرح الأسئلة الأخرى: هل هناك وعي بحضورات الفضاء، بوظائفه وأدواره ودلالاته؟ بمعنى، هل ثمة وعي بمشترطات الكتابة الروائية وبمكوناتها الأكثر مركزية؟ هل هناك وعي لدى سحر خليفة بما يطرحه الفضاء من إشكالات سردية في كتاباتها؟ كيف تستثمر - وهي تتمثل فضاءات معينة - تجليات حميميتها وإكراهاتها؟ وإذا سلمنا بأن كل حضور للفضاء في الرواية بالضرورة هو حضور لِنَسِيج من الدلالات، فهل هناك وعي بمسؤولية الشكل تجاه هذا الفضاء؟ هل تبدو فضاءات الكتابة الروائية لدى سحر كفضاءات «حقيقية»، «واقعية» أم أنها مجرد حطام فضاء؟ هل منظور سحر خليفة للفضاء في الكتابة ينتظم في المنظور الفلسطيني السائد للفضاء الأدبي الشعري والروائي؟ هل ثمة من صلات لهذا الفضاء الروائي بمستوى وطبيعة الوعي بالفضاء الوجودي والرمزي العربي عموما، أي ما يرقى بكتابة الفضاء من سياق اللغة الأدبية إلى سياق الفكر؟ باختصار، ما هي النوايا الخلاقة التي تبتكر وتشغل الفضاء في النص الروائي لسحر؟

أسئلة - فرضيات. ومن ثم الطريق نحو الإمساك بما يسميه فينيكوت Winnicott بـ

---

49 - ميشيل فوكو، نظام الخطاب، **مرجع مذكور.**

50 - MERLEAU - PONTY, Phénoménologie de la perception, *op. cit.*, p. II.

«**الفضاء الكامن**» للكاتبة، من حيث يشكل هذا الفضاء إطارا «تحتله التجربة الثقافية على المستوى البنيوي والعلائقي في آن واحد» والذي يتحدد «من خلال تجارب الحياة ووقائعها اليومية»[51]. هكذا يصبح الوعي النقدي بسؤال الفضاء الأدبي (الإبداعي) منطلقا لبلورة وعي فكري بهذا السؤال في حياتنا وواقعنا، خصوصا لما ندرك مدى امتداد كل وعي جمالي ومعرفي في الوعي العام. لنتذكر هنا هنري لوفيفر الذي كتب يقول: «إن الفضاء الحقيقي، فضاء الفيلسوف وامتداده المعرفي (...)، يتخذ شكلا وقاعدة في ذهن المفكر، ثم يلقي بظله على «الواقع» الاجتماعي، بل والمادي نفسه»[52].

وإذا كانت قراءة كل نص أدبي «هي أيضا، هي أولا، هي بالأخص قراءته في سياقه»[53]، فإنني أفترض - دون يقين كاف - فرضية تنطلق من أن ليست هناك معرفة فلسطينية، بل وعربية، بالفضاء كإشكالية وجود وإشكالية فكر. وبالتالي، فما ينبغي أن نفعله ليس الاكتفاء بقراءة متعاطفة مع الأدب الفلسطيني، تتلذذ بمشاعره الحنينية أو تتبنى تمزقاته وأسئلته القلقة، بل السعي إلى بناء هذه المعرفة المفتقدة التي يمكن اعتبار دراسة إدوار سعيد «**تجربة الاستلاب**»[54] أحد منطلقاتها التأسيسية الناجحة، خصوصا في سياق وفي مرحلة أصبح فيهما الفضاء رهانا للصراعات و«لعرض الاستراتيجيات» المختلفة، سواء الفضاء كإشكالية يمكننا تحديدها وتقعيدها على مستوى نظري أو الفضاء كما يمكن ملاحظته تجريبيا (وهو لا يهمنا هنا كثيرا).

إن الرواية التي «**تقدم نفسها كخطاب**»، كما لاحظت كريستيفا ذلك لتشكل هنا بالفعل مرحلة حاسمة لا «**في تصور الوعي النقدي للذات المتكلمة إزاء كلامها**»[55]،

---

51 - انظر: د. عباس مكي، *المجال النفس اجتماعي العربي*، بيروت، منشورات معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى، 1991، ص. 35.

52 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, Paris, Ed. Anthropos, 13ème édition, 1986, p. 458.

53 - Georges, POULET, «Lecture et inteprétation du texte littéraire», in Qu'est ce qu'un texte?, *op. cit.*, p. 73.

54 - إدوارد سعيد، «تجربة الاستلاب»، ترجمة نهى سالم، مجلة *الكرمل*، العدد 8، 1983، صص. 14 - 32.

55 - جوليا كريستيفا، *علم النص*، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1991، ص. 40.

فقط، بل في بلورة الوعي بأهمية الكتابة الأدبية في تشكيل وإثراء الواقع التاريخي الفلسطيني، وفي تجذير الفعل الثوري الفلسطيني في الوجدان العربي والإنساني. وبهذا المعنى، فإن كتابة سحر التي نقرؤها هنا ليست حصرا كتابة سحر. إنها مخزن فكري – أدبي – تاريخي يختصر، نوعا ما، من «الذريعة» لمقاربة مستوى ونمط الوعي العام الفلسطيني بإشكالية الفضاء، جوهرا ومعنى وقضية. وذلك بدون أن نتصور مطلقا بأن هذه الكاتبة تمنحنا نصا روائيا «يترجم» فكرا أو أحداثا جاهزة. إنها على العكس تقدم لنا نسيجا معقدا يحتوي هذا الفكر وهذه الأحداث عبر كتابة تمتص الأشياء وتدمجها في إيقاع عميق من فضاءات التجربة الذاتية واللغة والتلاقيات المختلفة. كل ذلك عبر صوت شخصي قادم «**من موقع التفهم والانتقاد في آن واحد**»[56]. صوت سحر خليفة بالذات.

---

56 – محمد برادة، «باب الساحة»، مساءلة الانتفاضة والإيديولوجيا»، مجلة *بيادر*، العدد 5/4، 1991، ص. 104.



البـاب الأول

الفصل الأول

الفضاء، أية استراتيجية؟

I. فضاء الاستراتيجية

لماذا الفضاء الروائي؟

وقبل ذلك، لماذا الفضاء؟

لنقل إن استراتيجية الفضاء هي في الحقيقة استراتيجية متعددة. استراتيجيات. بعضها يسائل المنظور المشترك للفضاء داخل المحكي الأدبي (وبغير قليل من المجازفة: داخل الواقع المعيش)، وبعضها الآخر يمكن أن نسميه «استراتيجيات التميز»[1] التي يتحقق فيها منظور متميز أو فرداني أو خصوصي للفضاء، أي تحقق نوع من الانزياح عن المنظور العام والسائد.

بتدقيق أكبر، يمكن أن نقول أيضا بأن استراتيجية الفضاء الروائي (والأدبي عموما) هي **استراتيجية كتابة واستراتيجية قراءة** على السواء. وربما بسبب من هذا التداخل، انتشر مفهوم الفضاء دونما أي «حاجز يعين له الحدود»[2] ليصبح الفضاء لصيقا بكل شيء، بكل حقل وبكل الصفات: فضاء أدبي، فضاء إيديولوجي، فضاء العلم، إلخ...

وإلى جانب كونها استراتيجية كتابة وقراءة، يمكن الحديث مع ذلك عن «سلوك استراتيجي» من ذلك النوع الذي يتحدث عنه دريدا، القائم على «الموضع داخل

---

1 – نستعير هذا الوصف من بيير بورديو. انظر حواره «فن مقاومة الأقوال» الوارد في كتاب *حوارات الفكر المعاصر*، إعداد وترجمة محمد سبيلا، الرباط، مؤسسة البيادر، الطبعة الأولى، 1991، ص. 61.

2 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 9 - 10.

الظاهرة»[3]. وذلك عبر «ترتيب استراتيجي معين، يقوم داخل الحقل نفسه وسلطاته الخاصة، وبقلبه ضده استراتيجياته نفسها، بإنتاج قوة تفكيك تنتشر عبر كامل النسق»[4]. وإذن، استراتيجية تفكيك كما سنرى لاحقا.

إنها بمعنى آخر، ليس فقط استراتيجية فضاء مكتوب ينبغي أن نقرأه كما يقدم نفسه للقراءة، بل استراتيجية الإمساك بالمتوقع واللامتوقع في كتابة روائية ممتلئة – من حيث هي كتابة أدبية ومن حيث هي كذلك كتابة ذات خصوصيات أساسية – بالفضاء، بشعرية الفضاء، بسيمياء الفضاء، بإيديولوجيا الفضاء، بهندسة الفضاء، بميثولوجيا الفضاء.

لندقق أكثر في أدواتنا.

ما الذي نقصده بمفهوم **الاستراتيجية** ذاته؟

الاستراتيجية هي النقطة التي تجمع وتوحد كل العناصر والمكونات من أجل عملية شاملة. «إنها ليست فكرا ولا تأملا مجردا، لكنها عمل يضيؤه الفكر»[5]. إنها باختصار شديد هي السلوك والتنفيذ، بالوسائل الجيدة، لتصور معين. إنها أيضا عقلنة للاختيارات، حساب وتقييم للوسائل. «ومن وجهة نظر فلسفية، فاللغز الذي ترفعه فكرة الاستراتيجية ذاتها هو السؤال التالي: أن نؤمن بفعالية فكر استراتيجي، هو أن نسلم بأن المجتمعات الإنسانية تستطيع، بمقياس معين، أن تقود وتسيطر على تاريخها. أن نرتقي إلى الاستراتيجية هو أن نقوم بميثاق ثقة في عقلنة ومعقولية الفعل والتاريخ»[6].

---

3 – جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة كاظم جهاد، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1988، ص. 47.

4 – *المصدر السابق*، ص. 154.

5 - *Encyclopédia Universalis*, p. 408.

6 – لعله من الضروري أن نشير إلى أن مفهوم «الاستراتيجية» هو مفهوم عسكري في الأصل من حيث هو السياسة التي تحدد الأهداف وتعين الوسائل لتحقيق خطة معينة. ومن هنا نفهم التعريف الكلاسيكي (العسكري) لمفهوم الاستراتيجية المتداول منذ بازيل BAZIL وصولا إلى ريمون آرون بأنها «فن استخدام القوات العسكرية للحصول على النتائج التي عينتها السياسة». وثمة من يقترح تعريفات أخرى، منها على سبيل المثال: فن العمل على تضافر القوة لتحقيق أهداف السياسة، فن جدلية الإرادات المستخدمة للقوة لحل مشاكلها، فن يترجم إلى أوامر تكون واضحة ومفصلة لكي يمكن تنظيم التاكتيك. وفي الواقع، على نحو ما يوضح «بوفر» BEAUFRE، فإن اختيار التاكتيكات هو الاستراتيجية».

وبهذا المعنى، فإن «كل استراتيجية للفضاء تستهدف عدة أهداف»[7]، كأن تكون منطقا لبناء أنساق متخيل أدبي من خلال مراكمة لفضاءات متعددة، تكوينية أو موصوفة أو تكون تفكيكا لمجمل عمليات وآليات هذا البناء وإعادة تركيبها وفق منطق القراءة النقدية الجمالية كما سنوضحها لاحقا. ومن ثم، يمكن أن نعتبر أن الأهداف المحددة لاستراتيجية هذه الدراسة هي إيجاد أجوبة ممكنة لعدة أسئلة مركزية: ما هو الفضاء الأدبي؟ ما هو الفضاء الروائي الذي يهمنا أساسا؟ ما هي قيمة ومكانة الفضاء في الكتابة الروائية؟ كيف ينبغي النظر إلى الفضاء الروائي، هنا والآن؟ كيف يكتب الأدب العربي الفضاء؟ كيف نقرؤه؟ والنقد العربي، أين هو من إشكالية الوضع الاعتباري للفضاء الروائي؟ والرواية الفلسطينية بالذات، وسحر خليفة كفلسطينية وكامرأة ضمنها؛ ما طبيعة منظورهما للفضاء؟... إلى آخر الأسئلة المقلقة.

ربما جاء هذا العمل النقدي ليتلمس الطريق نحو الإجابة. ربما سيتولى مهمة التوضيح، لكننا بالأساس نتطلع هنا إلى أن نجعل من الفضاء «**حبة الكتابة**» بالمعنى البارتي، أي أن نتيح لهذا المكون أفق النتوء في قراءة غير معزولة عن سياقات التاريخ والمجتمع والذات الكاتبة، وغير مستخفة بخصوصيات وبنيَات الخطاب الروائي. نتوء يؤسسه نتوءُ قراءة.

II. استراتيجية الفضاء

يتعين أولا أن أشير إلى أنني سأسعى، على نحو ما فعل باحث عميق، إلى أن

أما على مستوى الصراع الاجتماعي، فالاستراتيجية تعني «مواصلة السياسة بوسائل أخرى» (كلوزفيتز CLAUSEWITZ). لكنها بخلاف الاستراتيجية الكلاسيكية يكون فيها الرهان الرئيسي على الجماهير التي تتبادل هي نفسها الأدوار فتكون أداة وفاعلا وضحية.

والآن، قد تطور مفهوم الحرب، وبالتالي ظهر أدب استراتيجي مختلف: مع الحرب النووية لم تعد مفاهيم الذكاء السياسي، الحساب الاستراتيجي والأمن التاكتيكي تظهر إلا كقيم للاختصاصيين. بل للمسؤولين الذين يضعون قدر الإنسانية بين أيديهم، على نحو ما توضحه بكثير من التفصيل عدة موسوعات مختصة. لقد أصبح هذا المفهوم شائعا في اختصاصات وحقول متعددة (اقتصادية، إيديولوجية، علمية، نقدية، إلخ...) وأصبح الفكر الاستراتيجي شموليا. ومن ثم، يمكن القول بأننا نستعمل - هنا - هذا المفهوم بعد أن أصبح عاطلا لا يشتغل في حقله الرئيسي.

(يمكن الرجوع أيضا، في نفس المعنى، إلى قاموس: *Le Robert*, Paris, 1976, Tome 6, p. 363 - 364.)

7 - La production de l'espace, *op. cit.*, p. 432.

«أموضع الفضاء المتخيل لنص ما داخل سياق إيديولوجي. وبدقة أكثر، فإن نيتي أن أقدم الفرضية التي يتشكل بمقتضاها الفضاء المتخيل لنص أدبي، المكان المفضل الذي تنكشف فيه إيديولوجيا معينة»[8]. على أن هذه الدراسة لن تشغل كثيرا بتحليل الفضاء الروائي في علائقه بباقي عناصر ومكونات الخطاب الروائي، وإن كانت تأخذ ذلك بعين الاعتبار، على الأقل كخلفية نظرية وكإضافة مداومة. لكنها تهتم أكثر بمعنى هذا الفضاء في مختلف مستوياته وتعبيراته.

وإذا كان يوري إيزنزويغ قد درس الفضاء انطلاقا من فهمه له، وبشكل خاص، كـ «**مرجع فضائي**» أو كـ «**فضاء مرجعي**» لنص لغوي[9]، مما استلزم ربطه بإطار دلائلي (سيميائي) عام، ثقافي وحضاري من شأنه أن يَشِمَ الفضاء المتخيل - بما هو فضاء متَمَثَّل - بعمق دلالي، فإنني إضافة إلى ذلك أود أن أقارب المستويات الجمالية لكتابة الفضاء ولقراءته، وأنفذ عبر ذلك كله، سيميائيا وإستتيقيا، إلى طبيعة ونوعية الوعي بالفضاء كسؤال مركزي.

لقد شكل الفضاء على الدوام «محايثا للعالم»[10] تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنثروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات، والتي تنبه، - ضمن ما تنبه إليه - إلى نوع من اختراقات الفضاء لنا، لأجسادنا، لأفكارنا، لوجداننا ولمعارفنا.

ومثلما يتفاعل مع الزمن[11]، فإن المرء كذلك بقدر ما ينظم الفضاء ينظمه الفضاء. اختراق متبادل. تفاعل يدخله المرء عبر سيرورة تجربته في الوجود وعبر اضطراد تشَكُّل تصوراته وخبراته وتشييد معرفته. ولذلك يمكن القول بأن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء (مثلما مع الزمن). وبالتالي، فإن الفضاء يلعب دورا حيويا على مستوى الفهم

---

8 - Uri EISENZWEIG, «L'espace du texte et l'idéologie (propositions théoriques)», in *Sociocritique* (Claude Duchet et autres), Paris, Ed. Nathan, 1979, p. 183

9 - *Ibid.*, p. 183.

10 - J. ALEGRIA et autres, *L'espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Ed. Seuil (Points), 1983, p. 7.

11 - *Ibid.*, p. 8.

والتفسير والقراءة النقدية. وهو لكي يلعب هذا الدور يأخذ وضعا اعتباريا تظريا: فمن جهة، يتعين تكوينه وتحديده كمفهوم نقدي (سوسيولوجي، بنيوي، سيكلوجي، إدراكي...)، ثم توظيفه منهجيا وإجرائيا بعد ذلك[12].

وهكذا، تغدو استراتيجية الفضاء استراتيجية تأويلية في جوهرها، حتى وإن كانت في الأصل وفي الأساس تكوينية وملتحمة ببناء النص. أقصد أنها بحث عن المعنى كما انكتب، وكما ينبغي أن يقرأ. إذ «مما لاشك فيه أن فكرة الاستراتيجية التأويلية توحد الكاتب والقارئ، وفعل القراءة وبنية النص ضمن إطار إدراكي واحد. ومع ذلك، فإن هذه الفكرة تنطوي على قوى موجهة تعمل ضد المعنى الموحد، فقد غدا النص غاية لاستجاباتنا بعد أن كان منطلقا لها، ولكنه لايزال مجالا فارغا، وميدانا مستقلا، ينظر القصد الجماعي الذي يملؤه»[13]. كما تغدو أيضا تتبعا لمجاري الفضاء عبر «تلاقيات غير منتظرة»[14] من جهة، وعبر منجزات الكتابة التي تصبح جزءا من محددات القراءة ومنطلقا لها.

وتأسيسا على هذا العمق التأويلي، يصبح الفضاء أداة قوية للمعرفة. خصوصا وقد تلقت وقبلت الإبستيمولوجيا وضعا اعتباريا للفضاء بوصفه «شيئا ذهنيا» أو «مكانا ذهنيا»[15]، أي بوصفه شكلا قبليا «ترتسم فيه كل مسافة متخيلة، كما يذهب إلى ذلك جلبير ديران»[16]. وليس فقط أداة معرفة، بل ماذا تعني المعرفة ذاتها إن لم تكن أيضا «الفضاء الذي تأخذ فيه الذات وضعا لكي تتكلم عن الموضوعات التي لها غرض بها في خطابها»[17].

إن هذا الارتقاء بمفهوم الفضاء إلى مستوى التجريد العقلي، إلى ما يجعل نسبة

---

12 - Voir, Jean REMY, «Espace et théorie sociologique», in *Recherches sociologiques*, Vol. VI, N° 3, Novembre 1975, p. 279.

13 – وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، *مرجع مذكور*، ص. 182.

14 – انظر تقديم كاظم جهاد لترجمته لكتاب ديريدا الكتابة والاختلاف، *مرجع مذكور*، ص. 44.

15 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 9.

16 - Voir: Alain CRESCIVICCI, *Les territoires Céliniens*, Paris, Ed. Klincksiek, 1990, p. 10.

17 - Michel FAUCOULT, cité par Henri LEFEBVRE, in La production de l'espace, *op. cit.*, p. 10.

الفضاء «إلى العقل كنسبة العقل إلى الحس»[18]، هو ما قد يجعل القول مثيرا للاستغراب كأن نقول بأن الفضاء ليس سوى إطار روحي تتشكل فيه الظواهر الاستعارية التي تتوزعها الأسماء والصفات. هل لذلك كان جورج بيريك يقول بأن «الفضاء شك»؟[19]

يدخل الفضاء الأدبي على الدوام في دائرة المنطق الديكارتي، إذا صح التعبير، حيث يغدو بعضا من المطلق الذي أعادت النظر في مقولته فلسفة ما بعد ديكارت، مع بعض التحويلات، وخاصة مع سبينوزا، لايبنتز ونيوتن[20]. ومن ثم، إذا لم يكن يعني الفضاء على امتداد تاريخ طويل إلا تصورا هندسيا، تصور وسط فارغ يملؤه المرء بمعان عالمة، فإن السؤال يطرح نفسه هنا بإلحاح: ما الذي يتبقى أوقليديا في هذا الفضاء - الشك، في هذا الفضاء - المطلق، حيث يشبه الحديث عنه حديثا عن لحظة انخطاف شعري لجسد تخترقه الروائح والأصوات والأشكال والألوان والأشياء والأمكنة والصور والأحلام والحالات النفسية والذهنية المختلفة؟

إن الاستعارة الفضائية تبدو أساسية في هذا السياق للإدراك، للمعرفة، للكتابة والقراءة. ولذلك، ربما، يرى الباحث المغربي عبد الله المدغري العلوي مسترشدا بكتاب **استعارات الحياة اليومية** بأنه «إذا كان مفهوم الفضاء من أقدم مفاهيم نسق تمثلنا المعرفي، فإنما لأن سلوكنا في مفهمة الأفعال المادية والثقافية يتأسس على مبدأ رئيسي: فنحن في إدراكنا للأفعال ننطلق من التجارب الأكثر حسية لإضاءة الظواهر الأقل حسية (...). وهو نفس المبدأ في مفهمة أفعال المحكي: إذ نستعمل الاستعارة الفضائية لكي نضع التمثلات، المواقف الملفوظة (الذاتية إذن) حول الخطاب، تلتقي والتقاط الفضاء - الزمن»[21].

ترى هل مخافة هذه التداخلات بين الأبعاد الثقافية والاجتماعية لمفهوم الفضاء

---

18 - انظر محمد علال سيناصر، تقديم كتاب ديريدا، الكتابة والاختلاف، *مرجع سابق*، ص. 15.

19 - Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Ed. Gallilé, 1974, 122.

20 - H. LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 7. Voir aussi, Paul LEVERT, ««Ici» et «Ailleurs», Quelques questions à propos de l'espace sensible», in *Archives de philosophie,* N° 45, 1982, pp. 109 - 131.

21 - Abdallah MDARHRI - ALLAOUI, «Le concept d'espace dans les théories du récit», in *Imaginaire de l'espace. Espaces imaginaires*, Casablanca, EPRI, 1988, p. 65.

وأبعـاده الإبداعيـة والجماليـة، أبـدى السـيميائيون حـذرا واضحـا مـن الفضـاء، مفهومـ ومصطلحا؟[22]

ربما؛ وربما أيضا لأن الفضاء بكل شساعته الدلالية والرمزيـة والاسـتعارية والجماليـة يضع أمام خطى الباحث الممتلئ بقصديته وبوضوح غاياته (!) قدرا من الألم لابد وأن يرهق المسارات المطمئنة. أقصد أن مفهوما له كل هذا الثراء والتشعب لابد أن تتوفر لتشغيله طاقة خصبة من التعدد المعرفي بدءا بالتاريخ وصولا إلى المعرفة التشكيلية التي يلح عليهـا د. محمـد مفتاح باستمرار[23]. وغياب مثل هذا التعدد هـو الـذي جعـل الدراسـات النظريـة والنقديـة المهتمة بالحقل الأدبي المعاصر، وخاصة في الساحة الغربية، تتعثر وتتخلف كثيرا عمـا أنجزتـه الدراسات المختصة في حقل الفنون التشكيلية (تصوير، معمار، نحت، حفر، إلخ...). لذلك طبعا أسبابه التاريخية والثقافيـة والمعرفيـة الـتي لم ينتبـه إليهـا جـورج مـاتوري وهـو يسـجل ملاحظة في نفس المنحى[24].

III. هـل للفضـاء تاريـخ؟

وإذا كان من المفيد في هذا الإطار التساؤل حول أصول مفهوم الفضـاء والسـعي بـه

---

22 – بهذا الصدد يقول غريماس وكورتيس:

«إن مصطلـح الفضـاء مسـتعمل في الدلائليـة بمفـاهيم متباينـة قاسمهـا المشـترك هـو اعتبـاره كموضوع مبني (يتضمن عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد، المعتبر كاتساع مملوء، ممتلئ، دون حل للاسترسال. إن بناء الموضوع – الفضاء يمكن فحصه من وجهة هندسية (بإخلاء أي ملكيـة أخـرى)، ومن وجهة نظر نفسية فيزيولوجية (كظهور متصاعد لخصائص مكانية انطلاقا مـن الخلـط الأولي) أو مـن وجهـة نظـر اجتماعيـة ثقافيـة (كتنظيـم ثقـافي للطبيعـة مثـل الفضـاء المعمـر). وإذا أضفنـا جميـع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة أن استعمال مصطلح الفضاء يتطلـب حـذرا شـديدا مـن طـرف الدلائليين».عن محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها**، الجـزء 3، الـدار البيضـاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1990، ص. 112 – 113.

23 – من ذلك مثلا قوله: «لنأخذ مسألة الفضاء – أيضا – بالنسبة للأديـب المحض. قـد يفلـح بنـاء على تنظيـرات معينـة في كشـف بنيـة النـص، لكنـه لا يتـأتى لـه الإجـادة إلا إذا كـان ملمـا بـالفنون التشكيلية» من حوار أجرته معه مجلـة **آفـاق** (الصادرة عن اتحـاد كتاب المغرب)، العـدد 1، 1990، ص. 164.

24 - Georges MATORE, *L'espace humain*, Paris, Ed. La colombe, 1962, p. 205.

إلى الانتظام في التاريخ، خاصة وأننا بصدد بحث في مكون واحد من مكونات الخطاب الروائي، فإنه يتعين الوعي بأن هذا المفهوم ليس في الحقيقة إلا حصيلة تطور تاريخي. ذلك أن ما كان يفهمه قدماء اليونان أو قدماء العرب المسلمين من مفهوم الفضاء ليس هو ما فهمته أوروبا النهضوية أو أوروبا القرن التاسع عشر، وليس هو ما نفهمه اليوم من هذا المفهوم في مجموع استعمالاته وتوظيفاته الإستتيقية والأدبية والفلسفية...

لقد تعلمنا أن الاعتماد على التاريخ معناه أن هذا الحقل يمكنه أن يوفر لنا ما قد لايوفره لنا الحاضر[25]، لكنه بخصوص هذا المفهوم لن يقول لنا عنه انتظامه في التاريخ أكثر من أنه ناتج عن تطور. أما ما يتبقى فقد اسسه الحاضر وعمقه، وبالذات بالنسبة لمن يتحدث عن هذا الموضوع من داخل ثقافة لها تاريخ كتاريخ الثقافة العربية.

وإذا كان الأدب يعمل في تاريخ الفضاء[26]، تاريخ مشكل ابدي تعذر حله على الدوام كما يقول الشاعر ميلوشْ: «تحت آلاف أقنعة الحب، الخوف، الغطرسة، التقزز، يكمن المشكل الأبدي، المتعذر حله، **مشكل الفضاء**»[27]. فلربما كان الوضع أدهى بالنسبة إلينا – نحن العرب – إذ من الواضح أن الفضاء ليس من المعطيات الأولية الراسخة في ثقافتنا العربية، بل كانت ولا تزال للزمن مكانة الصدارة في الوعي العربي. كما هو واضح كذلك عدم إدراك مستويات التبادل الوظائفي بين الفضاء والزمن لدى الإنسان العربي، إذ يمكن القول بأن تشغيل الوحدة الفضائية – الزمنية لأينشتاين في تجربتنا اليومية العادية يظل صعبا جدا، بل ولعله ليس بالسهولة المتوقعة في تجربة الفكر والإبداع عندنا.

ومع أن مفهوم الفضاء هذا لم يتبلور في التراث العربي الإسلامي كما هو متبلور اليوم أو على الأقل كما كان متبلورا في حضارات قديمة، فإن عدة اجتهادات كانت ظهرت – أساسا في الفلسفة والتصوف الإسلاميين – لكنها استندت جوهريا – وأتحدث عن الفلسفة هنا – إلى التراث الفلسفي اليوناني في مسار التحديات المختلفة التي كانت تتراوح بين الائتلاف والاختلاف مع النصوص والاجتهادات السابقة. غير أن هذا المفهوم (الفضاء، ويسميه الفلاسفة العرب: المكان، الخلاء، الملأ، الأين) في بعديه الميثولوجي

---

25 - Jean Yves TADIE, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Ed., Belfond, 1987, p. 20.

26 - Voir *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures française et étrangères*, Paris, Ed., Larousse, 1985, p. 524.

27 - Milosz, cité par Georges MATORE, L'espace humain, *op. cit.*, p. 207.

والفلسفي ظل يتطور تاريخيا، إلا أنه لم يلتحق بحقل النقد العربي القديم إلا في بعده النحوي كظرف (ظرف مكان)، ونحن نعلم مستوى تبخيس ظرف المكان مقارنة مع ظرف الزمان[28] أو في بعده البلاغي البسيط كما ظهر في إنتاج القاضي عبد الجبار وعبد القاهر الجرجاني[29]. لكن تتعين الإشارة إلى الأهمية النظرية التي منحها ابن سينا لإشكالية الفضاء بمختلف أبعادها ومستوياتها، ومابذله من جهد في إثبات هذا المفهوم ودحض الطروحات المعتقدة بعدم وجوده[30]. أما المدينة الفاضلة للفارابي، فقد كانت شكلا متقدما لإدراك ومساءلة الفضاء في علائقه المثيرة بالمتخيل وبالمعرفة. ذلك أن فهمنا للعالم يصبح متنظما بحسب فهمنا للفضاء، عبر تشغيل مفهوم إجرائي للتناسب يمكن من تخييل الأشياء وتأويلها، أو عبر آلية اختزال العالم في بنية المدينة، بنية الفضاء. هذه البنية التي تؤسس آلية التخييل بما تمنحه لها من إحداثيات يمكن - بالرجوع إليها - إعادة بناء العالم[31]. ولا أعرف، إلى جانب ابن سينا والفارابي وبعض المتصوفة (أفكر في ابن عربي مثلا، دون أن أنسى طبعا جلال الدين الرومي في قصيدته العظيمة «مثنوي»...) من عمق صلاته المعرفية بسؤال الفضاء في ركام تراثنا النقدي والفكري، على الأقل في حدود علمي. غير أن متحفنا التراثي الأدبي حفل منه الشعر الجاهلي بالخصوص بانفتاح كبير وعميق وواع على أهمية الفضاء في صياغة الوجود المادي والإبداعي. الوعي بالفضاء كمكان أولا، ثم كعلائق وكذاكرة وكحنين كما يحلل ذلك أدونيس في مقدمته لديوان الشعر العربي مؤكدا على الطابع الفاجع للفضاء عند الجاهلي.[32].

---

28 - انظر أبو حيان التوحيدي، ***المقابسات***، تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة د. علي شلق، بيروت، دار المدى، الطبعة الأولى، 1986، المقابسة الثالثة والعشرون، ص. 94.

29 - انظر: د.محمد العمري، ***تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر (الكثافة. الفضاء. التفاعل)***، الدار البيضاء، الدار العالمية للكتاب، الطبعة الأولى، 1990، صص. 141 - 224.

30 - لمزيد من الاطلاع، انظر: حسن مجيد العبيدي، ***نظرية المكان في فلسفة ابن سينا***، مراجعة وتقديم: د. عبد الأمير الأعسم، بغداد، دار الشؤون العامة، الطبعة الأولى، 1987.

31 - انظر: د. محمد محجوب، **المدينة والخيال (دراسات فارابية)**، تونس، منشورات دار أميمة - دار العهد الجديد، الطبعة الأولى، 1989، صص. 30 - 71.

32 - أدونيس، ***ديوان الشعر العربي (الكتاب الأول)***، بيروت، دار الفكر، الطبعة الثانية. 1986. ص. 16 - 17.

إن الفضاء بما هو صحراء، في الوجود وفي المتخيل على السواء، يجسد هذا الذي يسميه أدونيس «**جدلا فاجعا**» بين الفضاء والزمن. كل شيء فيه «ملك الإنسان وهو لا يملك أي شيء (...) إمكان خالص، لحظة هي استحالة خالصة»[33]. ومن ثم، يبدو سهلا الآن الانتقال إلى فضاء آخر بما هو «**صحراء مجازية** ولو أنها مؤثثة بما فيه الكفاية»[34]. أقصد الفضاء الأدبي، السردي منه بالخصوص، في حقل الدراسات الغربية الراهنة. هناك حيث يخترق الجسد (رعويا كان أم متشذرا باللغة والصورة وإرغام النسقية)، هذا الجدل الفاجع بين حس الفضاء والوعي به وبين الفضاء ذاته كتعقيد آخر ينشبك فيه سؤال التاريخ، سؤال الجغرافيا، سؤال الفكر وسؤال الواقع المعيش.

وسنرى، فيما بعد، كيف أن بعض مُنَظِّري ونقاد الأدب الأوروبيين سيخطؤون القراءة وهم يتعاملون مع سؤال الفضاء الروائي كما لو كان نابعا من ضرورة غير ضرورة التاريخ والصيرورة الجغرافية ذاتها التي عاشتها الخريطة الأوروبية. «إنها ليست صدفة كون الروايات الفرنسية (والأجنبية) الأكثر أصالة ستتأسس بدورها على رفض للتاريخ، للترابط المنطقي ولليقين. رفض ينضاف إليه (بما ينسخ روب غريي بروست كما نسخ بروست بلزاك، ولكن بدون أن يعني النَّسْخ عدم التقدير) رفض الديمومة والعمق»[35]. ومن ثم، ستتجه الكتابة الروائية هناك نحو مجرى الوعي التاريخي وبموازاة مع «ما سماه جورج ماتوري بالفضاء الإنساني، السلب الضمني لـ «**كابوس التاريخ**» الذي اشتكى منه جويس[36]. كابوس الزمن الذي أيقظ في النفس وفي الوعي القيمة الوجودية والجمالية للفضاء.

لذلك، إذا كان قد وقع الاهتمام مجددا على مفهوم **الفضاء**، وتم إبرازه وتشغيله فيما يشبه انبعاثا، فإنما لأننا ربما، على نحو ما يوضح باحث مغربي، «سنشهد إشباعا في مفاهيم

---

33 - *المصدر السابق*، ص. 26.

34 - انظر بنعيسى بوحمالة، «سيمياء الأنثى المستعادة»، الملحق الثقافي لجريدة *الاتحاد الاشتراكي*، العدد 218، 20 مارس 1988.

35 - Michel ZERAFA, «Après le roman, le romanesque», in *Positions et Oppositions sur le roman contemporain. Actes du colloque de Strasbourg (Avril 1970)*, Paris, Ed. Klincksieck, 1971, p. 200.

36 - *Ibid.*, p. 201.

التقدم (بمعنى السيرورة التاريخية) والعقل»[37].

IV. الفضاء المعيش

لقد كان ينبغي الانتباه إلى تلك «المصادفة» التي كررت نفسها مرتين على الأقل في تاريخ الرواية الغربية، ونعني توجه هذه الرواية مباشرة بعد انطلاق الحرب العالمية الأولى إلى الانشغال بسؤال الفضاء (بروست، جويس...) وتكرار التوجه ذاته عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة، وخاصة ما أنجزته تجربة الرواية الجديدة في فرنسا (ميشيل بوتور، ألان روب غريي، كلود أوليي، جان ريكاردو، ناتالي ساروت، كلود سيمون...)

هي ليست مصادفة تماما. إنها رد فعل أيضا على ما يخضع له الفضاء الحسي من تحولات معينة تجريها مقتضيات الجغرافيا (حيث الجغرافيا لا تصلح إلا لفعل الحرب، بتعبير لإيف لاكوست)[38].

ولذلك، يتعين ألا تشغلنا قيمة المتخيل في الفضاء الأدبي عن قيمه المرجعية وعن تخومه مع مستويات معينة للمعيش بما هو فضائي في عمقه وجوهره. طبعا، لا يتعلق الأمر بأية حالة إدماج للمرجع في العلامات الفضائية للنص الأدبي[39]، وإنما يتعلق أساسا بحالة جغرافية تستحق تأملا عميقا، خاصة في وضع حضاري ثقافي وتاريخي كالوضع العربي. ومن ثم، فإن الفضاء الأدبي، وهو يتميز عما ليس فضاء أدبيا، يتقاطع - على نحو ما يوضح ذلك يوري إيزنفايغ - كليا مع فضاء العالم الخارجي، مع الكون المعيش، من حيث قد لا نستطيع أن نتلقى فضاء أدبيا لا يحدده هذا التقاطع بالذات:

> «هكذا، يسنح التحفيز [تحفيز العلامة اللغوية] الأقصى المتحكم في الكلية المستقلة للنص الأدبي بكشف الخطاب الإيديولوجي الذي يشيد تمثله للفضاء. وأدبية القرنين 19 و20 تقول لنا إن الفضاء المتمثل، بعيدا عن أن يكون «طبيعيا»، لا معنى له إلا في علاقته برغبة الذات، بالغيرية، بالزمنية (زمنية الدال في الشعر، الزمنية الحدثية الحكائية في نص نثري)...الخ.

---

37 - Voir Kacem BASFAO, «Introduction générale», in Imaginaire de l'espace. Espaces imaginaires, *op. cit.*, p. 10.

38 - Voir Yves LACOSTE, «La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre», in Uri EISENZWEIG, *op. cit.*, p. 186.

39 - *Ibid.*, p. 185 - 186.

إن هذه **العلاقة**، وليس التمثل الفضائي الممكن، أو الوظيفي، هي ما يشكل نقطة تقاطع الفضاء الثقافي «الواقعي» (الإدراكي، الجغرافي أو غيره). ويكشف الفضاء المتمثل في نص أدبي ما عن إيديولوجيا معينة: ليس لأنه يتطابق، يتناقض، أو يختلف بكل بساطة، عن الفضاء المرئي، ولكن نظرا لمنطق انخراطه في الخطاب الشامل الذي يمنحه معناه.
إنه المنطق، أو بتعبير آخر: **الشكل**. إنه فقط بطابعه الشكلي لانخراط الفضاء في مجموع النص، يتم تبيان مضمر الإيديولوجيا السائدة التي تفرض رؤية معينة للمشهد (الطبيعي)، للمدينة، للمسافات»[40].

إننا هنا بصدد الحديث عن نوع من «البلاغة الاجتماعية للفضاء»، التي سبق لجورج ماتوري أن اقترحها علينا من خلال دراسته «للفضاء الإنساني»، عبر مستنسخات صحفية، فلسفية وثقافية أكثر منها رموزا ونماذج أدبية كبرى، على نحو ما لاحظه جيرار جنيت[41].

وأتصور أن العودة إلى «خانة» جورج ماتوري التي «يتفحصها» في مستوياتها الاجتماعية تجعل من فهمنا للفضاء الأدبي فهما عقلانيا وممكنا. لقد علمنا نيوتن Newton بأن الفضاء المطلق، بدون صلات مع الأشياء الخارجية يبقى دائما متشابها وثابتا»[42]، وبالتالي «فضاء فارغا»[43]. فالفضاء بهذا المعنى له قوة اختراق حياتنا كلها، معيشا وكتابة، كما يخترقها الزمن تماما، بنفس القوة وبنفس الجوهرانية. حتى حين نكون حيث لا نتصور وجودا للفضاء، نجد له ظلالا أو علامات أو رمزية معينة. وقد نتحدث عن شيء آخر لا نحسب أن له صلة بالفضاء، فنكتشف أننا إنما كنا نتحدث عن شيء آخر بصور واستعارات وألفاظ الفضاء، حسب تأكيدات ماتوري، لسبب بسيط وهو كون هذه الأدوات الفضائية منفتحة وطيعة وقابلة للعمل[44]. وإذا كان علينا أن نستعير تعبيرا لغابرييل مارسيل، سنقول بأن الإنسان غير منفصل عن فضائه، بل إنه **هذا الفضاء ذاته**[45].

إن قراءة الفضاء الأدبي لا تنفصل مطلقا عن صلاتها بالفضاء العام، حسيا كان أم

---

40 - *Ibid.*, p. 186 - 187.
41 - Gérard GENETTE, *Figures I*, Paris, Ed. Seuil (Points), 1966, p. 104.
42 - L'espace et le temps, *op. cit.*, p. 137.
43 - *Ibid.*, p. 39.
44 - George MATORE, L'espace humain, *op. cit.*, p. 37.
45 – *Ibid.*, p. 16.

مجردا، وبالتالي فإن «تلقي الفضاء مركزي في تلقـي رمزيـة اجتماعيـة»[46] معينـة، في سـياق اجتماعي ثقافي وتاريخي معين، بل إن هذه الرمزية الاجتماعيـة لا تظـل بمنـأى عـن الحدس والتعبير ذاتهما[47]، بتعبير كاسيرر E. Cassirer، سواء فيما يتعلق بالكتابة أو بالقراءة. ولعل من الطبيعي جدا أن نلمس حرصا لدى عدد كبير من قـراء ودارسـي الفضـاء الأدبي على مركزة قراءة الفضاء على المكان وحده أو قراءة الفضـاء علـى المكـان وحـده أو قـراءة هـذا الفضاء لا تأسيسا على ما تبتكـره لـه الكتابـة ذاتهـا، بأدواتهـا الخصوصيـة، مـن وظائـف وأدوار، وإنمـا بالرجوع في الغالب إلى ما تحدده الرمزية الاجتماعية والثقافية والسياسية هـذا الفضاء من معنى ومن وظيفـة. ومـن ثـم، يتعـين أخـذ هـذا «الإرث» مـن القـراءات بعـين الاعتبار عند تأسيس كـل قـراءة جديـدة للفضـاء الأدبـي. سـواء في اتجـاه خلخلتـه حسـب مقتضيات المنهج ومصالح القارئ. وذلك بالطبع دون استهانة – حتى ولـو كـانت أدبيـة أو جمالية – بكون معرفتنا بالفضاء، وايـة معرفـة كـانت، لا يمكنهـا أن تتشـكل إلا بنـاء علـى تجربتنا في الفضاء المعيش. بل إن الفضاء ذاته، وقبل أن يشتغل عليه المتخيل الأدبـي، يشـتغل هو، قبليا، على المتخيل.

من هنا أهمية أن نقرأ الفضاء، بمـا هـو وجـود وذاكـرة وعلائـق وأمكنـة...، ونحـن مسلحون بحس ظاهراتي، بالانتباه الضـروري، ولكـن أيضـا بدهشـة الاكتشـاف، بـالحدس الكـامن في أعمـاق النفـس، وبالملاحظـة المتجهـة إلى حركـة الأشـياء والعلائـق والأفعـال والأصوات والروائح والوجوه والألوان. هكذا يمكننا أن ننقذ القراءة من ثقل المعيش. هكـذا تتشكل إرادة التقاط معنى العالم أو معنى التاريخ»[48].

V. الفضـاء والمكـان

وإذا كان الانشغال المركـزي لدراستنا هـذه هـو، في الحقيقـة، البحـث في مسـتوى ونوع إعادة تشكيل الفضاء المرجعي، دلاليا وسرديا، مـن خـلال الفضـاء النصـي، فـإن ثمـة

---

46 - Jean REMY, «Espace et théorie sociologoque», in Recherches sociologiques, *op. cit.*, p. 283.

47 - Ernest CASSIRER, Philosophie des formes symboliques. Voir Rcherches sociologiques, *op. cit.*, p. 321.

48 - M. MERLEAU - PONTY, Phénoménologie de la perception, *op. cit.*, p. [illegible]

«مطلب إبستيمولوجي» تتعين الاستجابة له، ذلك أن «أسبق الأولويات هو تمييز الحدود بين مصطلحين متداولين، بتسامح عفوي، هما «الفضاء» و«المكان»، لاعتقادنا أن ضبط الحدود بين هذين المصطلحين سيسمح باستثمار طبقات أرضية ما تزال معتمة في القراءة النصية»[49]. واستنادا إلى منظور هيدغر لهذه المسألة، يستخلص محمد بنيس «أن **المكان منفصل عن الفضاء**، وأنه سبب في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان»[50]. وسنصل في الفصل القادم إلى بعض أسباب هذا الخلط السائد بخصوص الحدود القائمة بين الفضاء والمكان. لكننا إلى جانب ذلك هيأنا هذه الدراسة لتجسد هذه الحدود وتثري عناصر فهمها، خاصة حينما سنتيح لتعبيرات الفضاء أن تتمايز عن تمظهرات الأمكنة كمساحات ومسافات تبوبها الأحداث والأفعال الروائية. هذا فضلا عما يسمح به هدف الدراسة من هوامش لالتقاط تجليات الفضاء من حيث علائقها بالاقتصاد الروائي، أي بباقي المكونات البنيوية للنص الروائي والإمساك بالمكان في الرواية في علائقه بالمرجعية وبالمتخيل. بمعنى آخر، إذا كان الفصل بين الفضاء والمكان ضروريا ويستلزم كل قراءة نقدية جدية القيام به، فإنه ينبغي بالمثل ألا نلح عليه كثيرا، بل الأفضل أن نكتفي بتشغيل الفضاء على امتداد الدراسة ولا نذكر المكان إلا حيث ينبغي أن يذكر. المكان الذي شوهت ترجمات عربية عدة خصوصياته ومميزاته عن الفضاء، وهو ما يجعل دراستنا تبذل جهدا لتصحيحه وتدقيقه وتجاوزه. ورحم الله الروائي العربي الكبير غالب هلسا؛ لقد ارتكب جناية من ذلك النوع الذي يمكن أن نسميه بالجريمة الرفيعة في حق الحقل النقدي والأدبي العربي. ومات ولا تزال ذيول الجناية حية متواصلة. ذلك أن الرجل اندفع، تحت ضغط شغف غامض بأهمية المكان في الكتابة، إلى ترجمة كتاب غاستون باشلار «**شعرية الفضاء**»[51] (المكتوب باللغة الفرنسية) عن اللغة الانجليزية بعنوان «**جماليات المكان**»[52].

---

49 ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، **مرجع مذكور**، الجزء الثالث، ص. 112.

50 – *نفسه*، ص. 113.

51 - Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Ed. PUF (Quadrige), 12ème ed., 1984.

52 – غاستون باشلار، *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا، بيروت، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1984.

وتميزت هذه الترجمة بضعف ملحوظ، ضعف كارثي في كثير من الجوانب، حيث هشاشة الإمساك بالمفاهيم والمصطلحات، مخاطر السقوط التي تستلزمها عادة كل ترجمة، ذهاب مع عكس المقصود تماما وقفز على عبارات وجمل وكلمات ليس بالإمكان تجاوزها دون ارتكاب جنايات قصوى إلى درجة أن المتتبع يستغرب كل سوء الفهم الذي جعل كاتبا عربيا «طليعيا» على هذه الدرجة من الضحالة، بل وجعل الناقد العربي عموما حبيس هذا الضعف وهذا المنجز الرديء.

وإلى جانب سبب بهذا الثقل، يبدو لنا أن الناقد العربي في عدد من الكتابات النقدية السائد لم يهتم بـ «فَرْق الهواء» القائم بين الفضاء والمكان، بل ولم يهتم عموما بسؤال لأنه ناقد مستعجل، يكتب للصحف والمؤتمرات وللاستهلاك العابر. لا ينتبه لأسئلة الوجود العربي ولإشكالاته الفضائية، وقد يخطئ فيعتبرها مجرد تفاصيل. لا يعمق القراءة ولا يفكر. إنه يكره التفكير العميق والاشتغال على المشاريع الفكرية. لا يتعب في بناء فكرة. جاهز لجمع المعلومات والمسموعات. يوزع الألقاب والنعوت والصفات وتتجاوزه الأفكار والتجارب والمعارف والخبرات. يتجاوزه الوقت. من ثمَّ ربما كان من الواجب إعادة تعريب كتاب غاستون باشلار «شعرية الفضاء» قصد تصحيح وتجاوز الجناية الرفيعة للمرحوم غالب هلسا، لكن يبدو – قبل ذلك – أن من الأهمية نهوض الفكر العربي، وليس النقد الأدبي وحده، بمهام بلورة وإثراء معرفة خاصة بالفضاء. والحال أننا لم ننتج حتى الآن

وتجدر الإشارة إلى أن المرحوم هلسا كان قد نشر فصول هذا الكتاب مسلسلة في مجلة «الأقلام» العراقية، ونشرها في طبعة أولى ببغداد.

وفي نفس السياق يقول الأستاذ محمد برادة: «قد يكون من بين أسباب استمرار استعمال المكان بدلا من الفضاء في الخطاب النقدي العربي هو الالتباس الذي اقترن بترجمة كتاب غاستون باشلار إلى العربية «La poétique de l'espace» تحت عنوان محرف هو «جماليات المكان» – غالب هلسا.

إن مترجم الكتاب لم يفهم في نظرنا المحتوى الأساسي لكتاب باشلار، فانعكس ذلك على ترجمة المصطلحات الأساسية وعلى فهمه للأطروحة الباشلارية حيث اختزلها إلى أن «المكان هو المكان الأليف» و«المكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة»!!».

انظر: مداخلة محمد برادة في ملتقى جمعية الإمام الأصيلي بمدينة أصيلة المغربية حول «المكان والإبداع»، الملحق الثقافي لجريدة **الاتحاد الاشتراكي**، العدد 244، الأحد 18 شتنبر 1988، ص. 5.

خطابا عربيا حول الفضاء. نعم، يمكن للخطاب أن يكون نتاج معرفة، ولكنه قد يكون أيضا مقدمة لولادة هذه المعرفة المرتقبة. أقصد أنه يمكن لخطاب نقدي (أدبي) أن يكون مدخلا نحو صياغة نظرية متكاملة حول سؤال الفضاء.

ولعل مثل هذه المعرفة سيتيح لنا أن نجد إجابات ممكنة على أسئلة مستعجلة: الأسئلة التي يطرحها علينا «ما يحيط بنا وما يحددنا»، الأسئلة التي تجابهنا ونحن

«نفكر في تمثلات الفضاء، ولكن أيضا في فضاء التمثل قصد تحريك الفعل»[53].

إن هذا الفضاء، من وجهة نظر فلسفية، سابق للأمكنة. إن له أسبقية تجعله موجودا من قبل هناك حيث ينبغي أن يستقبلها. هناك الفضاء إذن، وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في هذا الفضاء. «الأمكنة جزر في الفضاء، جواهر [أفراد]، أكوان صغرى منفصلة»[54]، داخل الفضاء. لكن ألا ينبغي أن نتصور في اية لحظة أن الافتتان بهذه الأمكنة - الأكوان أو وصفها أو رصد مختلف علائق وأفعال الشخصيات فيها وبها، ليس من جوهر الفضاء الأدبي كما سنوضح ذلك فيما بعد. إن ذلك جزء من جوهرية النص الأدبي. أساس من أسس إنضاج «**الحالة الشعرية**»[55] التي تعبر عن ملامح لفضائيةٍ (Spatialité) أدبيةٍ معينةٍ.

وعلى كل حال، إذا كان المكان أساسا للفضاء الروائي أو كان «كل مكان هو مصدر أفق لأمكنة أخرى، نقطة النبع لسلسلة من المجاري الممكنة مرورا بمناطق أكثر أو أقل تحديدا»[56] في النص الروائي، فإننا لا نتفق كثيرا مع صاحب «**الفضاء الروائي**» من أن «الفضاء الروائي ليس في العمق إلا مجموعة من العلائق القائمة بين الأمكنة، الوسط، ديكور الفعل والشخصيات...»[57]. ذلك لأن مفهوم الفضاء أكثر انفلاتا وشساعة من مثل هذه التحديدات الضيقة، وإلا ماذا نقول بالنسبة لفضاء الحلم، الموت، الذاكرة، الهوية، إلخ...؟

---

53 - Kacem BASFAO, *op. cit.*, p. 8.

54 - Georges POULET, *L'espace proustien*, Paris, Ed. Gallimard (Tel), 1963, p. 51.

55 - Paul VALERY, in Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Ed. Seuil (Points), 1969, p. 44.

56 - Michel BUTOR, Répertoire II, Paris, Ed. MINUIT, 1964, p. 49.

57 - Jean WEISGERBER, *L'espace romanesque*, Lausanne, Ed. L'age d'Homme, 1978, p. 14.

ربما كان المكان أو العلائق بين أمكنة معينة أحد أسس هذه الفضائية التجريدية، لكنها ليست هي كل شيء عند تحديد الفضاء كما ينبغي له. في مثل تحديد كهذا يتقصد التدقيق، لا ينبغي بالفعل للتفاصيل الطوبوغرافية، لأسماء وعلائق الأمكنة، للمشاهد الجغرافية، الحضرية والطبيعية، للتاثيث والديكور... سوى إمكانية لعب أدوار ثانوية ضمن بنية الفضاء الأدبي.

وإذن، «لنقل إن الفضاء هو نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع الأمكنة، بنفس الطريقة المحسوبة. لكن كيف تحسب حركة أمكنة متسكعة؟ إن الفضاء لا يؤطرها؛ لا يخصص لها وضعا غير قابل للتغير»[58].

واضح إذن أن الفضاء بالنسبة للأمكنة، ولنستعد هنا تعبيرا للفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي[59]، هو نوعا ما شبيه بالبقع اللونية لبول كلي Paul Klee تلك التي تتبدى على أنها الأقدم في فضاء اللوحة، كما تتبدى في نفس الآن كما لو أنها ولدت لحظتئذ، في مطلع نهارها الأول.

VI. الفضاء الروائي

مر معنا أن استراتيجية الفضاء هي استراتيجية كتابة واستراتيجية قراءة، بمعنى استراتيجية خطاب أدبي. خطاب مشفوع بكل حمولة وطاقة وامتلاء الكتابة، جماليا ولسانيا وثقافيا ومعرفيا واجتماعيا. لكنه خطاب يمنح نفسه للآخر بصريا وروحيا: بدءا من السواد على البياض في انتظام الصفحات داخل الكتاب وصولا إلى أبعد مستويات المتخيل والتجريد.

حين تساءل جان إيف تاديي[60]: ما معنى الفضاء الأدبي؟ رأى - مسترشدا بكل من كاسيرر وجلبير ديران G. Durand - أنه بالمعنى الملموس «غالبا ما يكون، على الصفحة، تنظيما للبياض والسواد. أما بالمعنى الأكثر تجريدا، فإنه يعني المكان الذي تتوزع فيه العلامات في آن واحد، وتتم العلائق العابرة. هناك حيث يكون «الفكر بحاجة إلى استعارات فضائية» (كاسيرر).

ثمة مفهوم ثالث، يضيف تاديي، يجعل من الفضاء مكان الصور، الإدراكي ثم

---

58 - Georges POULET, L'espace proustien, *op. cit.*, p. 19.

59 - M. MERLEAU - PONTY, Le visible et l'invisible, *op. cit.*, p. 264.

60 - Jean-Yves TADIE, *Le récit poétique*, Paris, Ed. PUF, 1978, p. 47.

التمثيلي. فإذا كان التصوير (La peinture) هو «أثـر الفضـاء التمثلي، فـإن الأدب يدخـل مسافة إضافية، نظرا لأن علامات اللغة تمثل التمثل». ومن ثم، يجعل هذا الباحث من «**كـل نص فضاء**». وبهذا المعنى، فإننا حينما نبحـث عـن تجليـات الفضـاء في النصـوص الأدبيـة، روائية كانت أو غيرها، نعثر عليها حاضرة بشكل من الأشكال، إما مضمنة، أو موصوفـة، أو معروضة، أو محلوما بها، أو متأملا فيها كما يقول بذلك هنري لوفيفر[61]. بل إنها تبـدو أحيانا كما لو كانت مولدا للكتابة ذاتها. كما لو أنها عنصر البنينة الأساس.

ولأن الفضـاء الروائـي هكـذا، بهـذه القـوة النطقيـة، فإنـه لذلـك لا تكـاد الأعمـال الدراسية حول موضوع الفضاء في المحكـي الأدبي تنطلـق دون أن تشـكو مـن كـون النقـد والنظرية السردية ظلا على الدوام أسِيرَي النظر تجاه هـذه المقولـة الأساسـية، خاصـة و«أن الفضاء، في أكـثر الأحيـان، يـرى لا كإطـار جغـرافي للمحكـي، ولكـن بـالأحرى كعنصـر بنينة»[62].

في البحث الطويـل عـن أصالـة مكـون الفضـاء الروائـي في الخطـاب الروائـي، كـان السؤال يبدأ دائما من منطقة التحديد: كيف نحدده؟ بأي مقياس؟ ما علاقته (علائقه) بـاقي المكونات الأخرى؟... والواضح أن هذا الفضاء لـه خصوصيتـه. فهـو يتميز عـن فضـاءات جمالية أخرى كالفضاء المسرحي والفضـاء السـينمائي مثـلا - كمـا يوضـح ذلـك صـاحب كتاب «الفضاء الروائي» - لكنه لا يختلف عن المكونـات الأخـرى للخطـاب الروائـي مـن حيث إنه هو أيضا «لم يوجد إلا بقوة اللغة»[63]. ومن ثم، فاللغة بما هي الأساس تظـل هـي المدخل الضروري لقراءة الفضاء الروائي، بدون أن ننسى ضرورة التبئير بهذا الخصوص. فلا إمكانية للحديث عن الفضاء في الرواية دون تحديـد وجهـة نظـر السـارد. لكـن قبـل ذلـك وبعده، لافضاء يمكـن أن يقـدم نفسـه لنـا. «يتعـين دائمـا أن ننتجـه نحـن أيضـا»[64]، وفـق مقتضيات القراءة التي تأخذ بعين الاعتبار - كما سنتعرف على ذلك - لزوميات الكتابة.

لقد ظل الفضاء مكونا هامشيا أو مقصيا في الخطابات النقدية المعـاصرة بـالرغم مـن بعض الإشارات الخفيفة والعابرة إليه، وبالرغم من تطور الوعي الأدبـي في العقـود الأخـيرة.

---

61 - La production de l'espace, *op. cit.*, p. 22.

62 - Pierre HERBERT, *Le temps et la forme*, Quebec, Ed. Naaman - Sherbrook, 1983, p. 20.

63 - Jean WEISGERBER, L'espace romanesque, *op. cit.*, p. 10.

64 - *Ibid.*, p. 11.

وثمة أسباب كثيرة لا تخلو من تعقيد والتباس جعلت السرديات، بكل اجتهاداتها النظرية المتماسكة، لم تهتم بالفضاء الروائي. أسباب قابلة للنقاش في كل الأحوال، على نحو ما يوضح هنري ميتران[65]، ومنها «الطبيعة غير المضمرة للفضاء [هكذا يبدو له]، أو على الأقل الخاصية غير الطبيعية لنظام معين للأمكنة ولصفاتها الفضائية كوحدات تمثل (بخلاف الشخصيات أو المراحل الحدثية للفعل). لقد انشغلت السرديات، من جهتها، بدراسة مقولات المحكي، بصيغ إحداثها وبالإواليات التي تمفصلها بعضها ببعض، أكثر مما اهتمت بالتمثلات التي تكون المادة، وتكون بنيتها الخاصة (أي التمثلات)...»[66]. ولذلك، تأخذ هذه الدراسة على عاتقها – أن تقاوم – كل منزع يجعل الزمن يحل محل الفضاء على مستوى وصف الاشتغال الأدبي وتحليله على نحو – وفي أفق – ما سعى إليه الباحث المغربي عبد الله المدغري العلوي في إلحاحه النظري الداعي إلى إعادة إعطاء «الفضاء مكانته في الجهاز التصوري لتحليل الخطاب، حيث كان مقنعا، بل ومبتلعا من طرف مفهوم الزمن»، كما توضح ذلك مقدمة باصفاو[67].

إن الفضاء الروائي، مثل كل فضاء فني، يبنى أساسا في تجربة جمالية، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart) عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل. لكنه مع هذا البعد عن الواقع الفيزيائي يظل متصلا – في كل الأحوال – ببنية تاريخ التجربة الأدبية والذاتية للكاتب (ة)، بل وللقارئ أيضا، إذا لم نسقط من اعتبارنا – كما سنرى فيما بعد – آليات اشتغال التصور أو التخيل أو التوهم في القراءة الأدبية، أي محددات تلقي العناصر التكوينية للكتابة. وإذن، فالفضاء الروائي في النهاية لن يكون إلا فضاء وهميا وفضاء إيحائيا. ومن ثم، عناء الوعي به والتسرع النقدي والنظري في استيعابه وتهميشه. بل، ومن ثم **تصدع النظرية** الأدبية أو النظرية السردية، إذ أن «غياب تأمل لبناء متجانس ونسقي لمفهوم الفضاء كأساس لهذه النظريات يفسر التصدعات النظرية في بناء النموذج كله»[68].

---

65 - Henri MITTERAND, «Préface», in Denis BERTRAND, *L'espace et le sens*, Paris - Amsterdam, Ed. Hadès - Benjamins, 1985, p. 9.

66 - *Ibid.*, p. 9.

67 - Kacem BASFAO, *op. cit.*, p. 10.

68 - Abdallah MDARHRI - ALAOUI, Le concept d'espace dans les théories du récit, *op. cit.*, p. 63.

وإذا كان علينا أن نقتنع بأن «**الموضوع الرئيسي الذي «يخصص» جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبية، هو الإنسان الذي يتكلم، وكلامه**»[69]، فإن علينا أن ندرك أيضا أن ثمة على الدوام فضاء معينا يلتصق بالمتكلم وبنسيج خطابه، مثلما يلتصق بفعله وبفعل كل الشخصيات الروائية. إن «**الإضاءة الإيديولوجية**» اللازمة للفعل التي يتحدث عنها باختين[70]، هي إضاءة لازمة أيضا لكل فضاء في الكتابة الروائية. إضاءة تنجزها قصدية توظيف فضاءات دون أخرى وطرائق إبراز فضاءات معينة في لحظات معينة من المسار السردي والحكائي؛ وذلك بما ينزع نحو ابتكار دلالات معينة أو تحريك دلالات قائمة في الواقع الاجتماعي والثقافي والرمزي.

إن الرواية الجيدة لا تستحضر أو تبتكر فضاء معينا إلا إذا أوجدت له منظورا ووزعت ظلاله وأضواءه بما يخدم استراتيجية الكتابة والقراءة معا. وأكثر من ذلك، وعلى حد تعبير ميشيل ريمون، فإن «**كل رواية، فيما يبدو لي، لها نصيب من الاتصال مع الفضاء**»[71]، إذ تكاد كل جملة في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معين أو تستحضر فضاء معينا ما دامت تعبر عن فعل يتم في الوجود أو تقدم لنا حضورا ما في العالم. وبهذا المعنى، فإن صلة الفضاء بالنص الروائي هي أكثر من وطيدة. نكاد نقول بأن ليست هناك رواية أبدا بلا فضاء. ذلك أنه إذا تخلى المحكي عن الفضاء، فإن السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى. والعكس ممكن أيضا. بل إن المحكي هو الفضاء بعينه، «**الفضاء الاستعاري**»[72] بامتياز. وربما طرح السؤال هنا بالذات عن الزمن. نقول إن برغسون نفسه الأكثر انشغالا بالديمومة كان يشترط للإحساس بها والتعبير عنها **التعبير الفضائي**. وإلى جانب ذلك لم يتحدد الزمن البروستي إلا «حسب لعبة الأمكنة، بتعارضاتها، بتغليفاتها، بتبئيراتها الجمعية: نظام بسيط مؤجل للفضاء (...). وبالنسبة لميشيل بوتور، فالزمن ليس إلا صورا منضدة للأمكنة، وتوفيقية فضائية. إن المرجعية الفضائية تعرض نفسها كأفضل وسيلة لعقلنة

---

69 - ميخائيل باختين، *الخطاب الروائي*، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1987، ص. 101.

70 - *المرجع السابق*، ص. 102.

71 - Michel RAIMOND, «L'expression de l'espace dans le nouveau roman», in Positions et oppositions sur le roman contemporain, *op. cit.*, 181.

72 - Voir GRAS Jean - Michel, in Imaginaire de l'espace. Espaces imaginaires, *op. cit.*, p. 125.

الخطاب وتنظيم النسق السيميائي؛ إنها لا تقصي المؤشرات الدينامية (العمودية، الأفقية) التي تمنحها ميزة رمزية، تحفيزية»[73].

ومهما كانت صيغ وإمكانيات الجواب على أسئلة كتلك التي طرحها كتاب «**الفضاء والمعنى**» حول أشكال الفضاء الروائي: «ما نبعها الخطابي؟ بأية «أدوات» إدراكية تم تشكيلها؟ ما هي الموضوعات التي تنتقيها وتبئرها؟ وحسب أي منظور؟ كيف يمكننا أن نتأمل التمظهر الفضائي؟...»[74] إلى آخر الأسئلة المتصلة بالعلائق بين «الفضاءات المختلفة ومختلف المجاري السردية»[75]، فإن اقتناعنا العميق بكون الفضاء الروائي يرقى «إلى درجة يمكنه معها أن يكون علة وجود العمل [الروائي]»[76]. لكننا مع ذلك أكثر اقتناعا بأن تعميق مشكلة فكرية وجمالية كمشكلة الفضاء الروائي، إذا استرشدنا بتعبير لأمبرتو إيكو[77]، لا يعني بالضرورة إيجاد حل معين لها، بل نسعى فقط إلى إثبات «**سجل أسئلة**» يحتاج بلاشك إلى جهد وإمكانات وأدوات تقنية ومعرفية قد لا نزعم امتلاكها كي تصاغ له أجوبة ملائمة. ومن ثم، تلك الأفضلية التي نجدها في كل المقاربات النظرية والنقدية[78]، حيث إننا بالرغم من كون الرواية، أية رواية؛ هي «كلية مبنينة ودالة»، فإن الباحث أو الناقد لا يمكنه غالبا الإحاطة بهذه الكلية لاعتبارات منهجية بالأساس. وهكذا نجد في كل قراءة نقدية أنواعا من «الانتقاء» تمنح بعضا من الامتيازات لمستويات على حساب أخرى. ومن هنا يجوب الناقد المسافات المقروءة وينتهي عند ما تقتضيه نواياه ومنهجيته. هنا أيضا حيث «إن عين الناقد تمضي وتعود من المركز إلى المحيط، لكن أيضا من المحيط إلى المركز»[79] لتجعل من المكون الفضائي الواضح والمضمر مركزا للنص الروائي. ونكون أمام

---

73 - Voir Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères, *op. cit.*, p. 524.

74 - Denis BERTRAND, L'espace et le sens, *op. cit.*, p. 65.

75 - *Ibid.*, p. 65.

76 - Roland BORNEUF - Réal, OULET, *L'univers du roman*, Paris, Ed. PUF., 1981, p. 100.

77 - Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Ed. Seuil (Points), 1965, p. 9.

78 - Françoise ROSSUM - GUYOM, *Critique du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1970, p. 22.

79 - Georges POULET, «Lecture et interprétation du texte littéraire», in Qu'est-ce qu'un texte?, *op. cit.*, p. 70.

حالة «ذهاب وإياب» لفكر نقدي تحدده وتقوده مستلزمات ومتطلبات انشغاله.

وإذا كان انشغالنا بسؤال الفضاء الروائي، ليس فقط انشغالا أدبيا أو جماليا، وإنما هو أيضا انشغال ثقافي ونقدي (أقصد نقد الوعي)، فإنما لأن المثقف العربي يعيش الفضاء كعلائق (كما يعيشه مجموع الناس في العالم)، ويعيشه - أكثر من ذلك - كجغرافيا. إن المثقف الغربي لم يعد مطروحا عليه سؤال الجغرافيا كما كان مطروحا مثلا في الحربين العظميين (على الأقل عند حدود كتابة هذه الدراسة).

لذلك نسعى هنا نحو مقاربة نقدية لطرائق اشتغال الفضاء في الكتابة الروائية انطلاقا من تجربة عربية فلسطينية. اختيار واع بمقاصده ويهمه أن يدفع بمكون معين له وطأة بليغة ووازنة في هذه التجربة نحو مقدمة المشهد.

نعرف أن الفضاء وحده كمكون لا يمكنه أن ينوب كليا عن باقي المكونات في الإحاطة الشمولية بطبيعة عمل ووعي الكتابة، كما سبقت الإشارة، ذلك لأن «خطاً لا يصنع لوحده دلالة، يلزمه خط آخر ليمنحه تعبيرا» (ديلاكروا)[80]، لكننا اخترنا هنا أن نتحدث عن الفضاء كما لو كان هو الشيء الأدبي بالذات، كما لو كان هو موضوع الكتابة نفسه.

ربما همنا في دراستنا هذه، قليلا أو كثيرا، كيان العمل الروائي بوصفه فضاء، أي ترابط المكونات كلها. لكننا نلح أكثر على مكون الفضاء، على سؤال الفضاء بالذات. «السؤال بوصفه الإمكانية الحقيقية لقيام معنى - بنية ما يزالان في ثنايا التاريخ. فالسؤال مستقبلي بطبيعته مهما التصق بالواقع»[81]. غير أننا لا نتصور طرح الأسئلة في هذا السياق كنوع من الامتياز للبحث، ذلك أننا لا نرى بحثا أو دراسة بدون إثارة أسئلة. إن بلورة البحث في أسئلة هو الذي يمنحه عمقه الإشكالي بطبيعة الحال. لكن «الواحد منا لا يجد أبدا الجواب وحده» (بيتر بروك).

---

80 - عن جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، *مرجع سابق*، ص. 147.

81 - محمد برادة، «فلسطين (و) السؤال الثقافي العربي»، ضمن مجلة *بيادر*، العدد 2، ربيع 1990، ص. 37.

الفصل الثاني

السيرورة الحكائية ومشكلة الفضاء؟

I. الفضاء في الخطاب النقدي العربي

لعله اتضح لنا الآن، نسبيا بالأقل، معنى الفضاء. إنه ليس معادلا للمكان. وإذا كنا هنا بصدد الحديث عن الفضاء الروائي، فإننا نقول بأن الأمر يتعلق بفضاء مطلق. ذلك الفضاء الذي قال عنه هنري لوفيفر بأنه «لا يوجد في أي مكان. لا مكان له، ذلك لأنه يجمع كل الأمكنة ولا يملك إلا وجودا رمزيا»[1]، بل إن هذا «الفضاء المطلق ليس له إلا وجود ذهني، وإذن «متخيل»..»[2] سواء أثناء كتابته من طرف الكاتب (الروائي) أو تمثله من طرف القارئ (المتلقي).

لقد ظل الخطاب النقدي العربي، بسبب من تبعيته وذيليته للخطاب النقدي الغربي، مترددا في مقاربة حقيقية للفضاء الروائي. وربما كان للنقد العربي (والفرنسي) في المغرب فضل تدشين جدي في هذا المنحى، سواء من خلال ما تراكم من اجتهادات متفرقة في النقد الفرنسي (هنري ميتران، بورنوف - ويلي، جيرار جونيت، جوليا كريستيفا، دُونِي برِتْران...) أو بوحي مما استشعره النقاد المغاربة من فراغ أو ضعف في بعض الدراسات النقدية العربية. تفكير لا يزال في بداياته و لم يرق إلى مستوى صياغة نظرية متكاملة بالرغم من الإحساس بضرورتها وأهميتها[3].

---

1 - La production de l'espace, *op. cit.*, p. 273.

2 - *Ibid.*, p. 290.

3 - انظر نموذجا لهذا الإحساس في:

- د. حميد لحميداني، ***بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)***، الدار البيضاء - بيروت. المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1991، ص. 53.

- عبد الله المدغري العلوي في دراسته حول الفضاء:

- Imaginaire de l'espace. Espaces imaginaires, *op. cit.*, pp. 63 - 65.

ربما كان من المتعين على باحث في هذا الباب أن يقوم بمراجعة لمجمل مقاربات النقاد العرب لهذا المفهوم، أو في اقصى الحالات أن ينجز نوعا من «البيليوغرافيا المعلق عليها»[4]. لكن أمرا كهذا غير ممكن لأن ما أنجز عربيا يبقى محدودا جدا. ومن ثم، سنحاول أن نرصد هذا المنجز في مستوياته المتباينة عبر تطوره الزمني أساسا.

ومن الواضح جدا أن النقاش الحاد الذي دار بين النقاد العرب في ندوة «الرواية العربية» سنة 1979 بفاس، وخاصة الحوار الذي جرى بين الأستاذ محمد برادة والمرحوم غالب هلسا، كان بداية جدية لنقاش حول هذا الموضوع لم يتوقف حتى الآن. فإلى جانب «**الفوضوية المنهجية**»، و«**التحايل بحثا عن نوع من البراءة**» عبر التذرع بالانطباعية التي تطبع مداخلة غالب هلسا، امتعض محمد برادة بهشاشة منظور هلسا للأمكنة التي حاول تقسيمها إلى: مكان مجازي، مكان هندسي، مكان يمثل التجربة المعاشة، ثم المكان المعادي: «لا يمكن تقسيم الأمكنة – يقول برادة – أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية. كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي أو مكان معاش، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها، وقد يستبطنها من خلال إحساساته الداخلية. والمكان المعادي يظل بدوره فضاء، وهذا الفضاء إما أنه بالإمكان التأكد من وجوده، وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين، وإما هو فضاءات متخيلة تماما مثل فضاءات كافكا بالخصوص التي لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع»[5]. وآخذ برادة، في نفس السياق، على هلسا كون تصنيفاته لا تساعد على تمثل جيد، بل «هي في الحقيقة تعوم إدراكنا لأهمية الفضاء». إلا أن غالب هلسا سيؤكد محدودية اختياره: «إن ما أعنيه هنا هو المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة، وقد اضطررت، لأسباب منهجية، إلى عزله عن الزمان وعن الحركة، رغم استحالة العزل فعليا. وهذا من شأنه أن يؤدي إلى مفارقة، إذ في حين أننا ننطلق من فكر يؤمن بأن الزمان والمكان والحركة تشكل وحدة لا تنفصل أراني هنا أعود إلى فكر علماء الطبيعة في القرنين الثامن والتاسع عشر الذي كان يعتبر المكان والزمان منفصلين...» (**نفسه**، ص. 400).

---

4 - Umberto ECO, La structure absente, *op. cit.*, p. 13.

5 – ***أشغال ندوة الرواية العربية: واقع وآفاق***، بيروت، دار ابن رشد، الطبعة الأولى، 1981، ص. 395 وما بعدها.

كما تنبغي الإشارة إلى الجهد الكبير الذي بذله الناقد العراقي ياسين النصير في دراسة هذا الموضوع، بكثير من العناء وبقليل من العمق. لقد حاول هذا الباحث في كتابين له[6] الانتصار للفضاء الروائي (الأدبي) مبقيا على نفسه في أبسط مستويات فهم الظاهرة وتحليل الظاهرة الفضائية في الكتابة الأدبية، سردية وشعرية، نظرا لحداثة تداول الموضوع في الخطاب النقدي، من جهة، ولعدم امتلاكه الآليات المنهجية والمفاهيمية لمقاربة مبحث في غاية التعقيد كمبحث الفضاء. إن ياسين النصير يختزل الفضاء الروائي ويبسطه كثيرا، وحتى وهو يبقي عليه كمعادل للمكان، تظل رؤيته لهذا المكان تقليدية: «فالمكان دون سواه يثير إحساسا ما بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شئ بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم فكان وكان: واقعا ورمزا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى، كيانا نتلمسه ونراه أو كيانا مبنيا في المخيلة...»[7].

أما سيزا قاسم في «**بناء الرواية**»[8] فقد كانت أكثر فهما للفضاء باعتباره «مكانا خياليا له مقوماته وأبعاده المميزة» تخلقه الكلمات، وليس هو بأية حال من الأحوال - حتى وهي تسميه المكان - «المكان الطبيعي»، بل مكان الرواية». وإذ تسترشد في مقاربتها للفضاء الروائي في ثلاثية نجيب محفوظ بمرجعيات هامة جدا (ميشيل بوتور، ميرسيا إلياد، جلبير ديران، يوري لوتمان...)، فإنها مع ذلك تقود المفهوم في مأزق كبير. ذلك أنها تربطه بالوصف ليصبح بالنسبة إليها في النهاية «يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية. أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه. فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث»[9].

نفس الفهم تقريبا نجده لدى ناقدة مصرية أخرى هي اعتدال عثمان في كتابها

---

6 - ياسين النصير، ***الرواية والمكان***، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام (الموسوعةالصغيرة)، شباط 1980.

- ***إشكالية المكان في النص الأدبي***، بغداد، وزارة الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 1986.

7 - انظر إشكالية المكان، ***مرجع سابق***، ص. 5.

8 - سيزا قاسم، ***بناء الرواية، دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ***، بيروت، دار التنوير، الطبعة الأولى، 1985.

9 - ***المرجع السابق***، ص. 102.

«إضاءة النص»[10]، حيث مأزقية القراءة النقدية غير المنطلقة من استراتيجية نظرية مدركة لأبعاد الفضاء الأدبي. إن خطأ غالب هلسا يكرر نفسه من جديد. تدرس الباحثة «جماليات المكان» في الشعر العربي الحديث، لكنها وهي تحاول الإمساك بالفضاء من حيث هو «مكان تشكله اللغة» و«العلائق المعتمدة على التجريد الذهني» تعود لتختزله إلى مجرد مكان في بعده الهندسي والطوبوغرافي.

وتكرس مجلة «**ألف**» المصرية عددا خاصا لما أسمته بدورها بـ«جماليات المكان»[11]. لكن رغم عدم دقة العنوان العام لمجمل الدراسات المنشورة في هذا العدد الخاص (عربية وأجنبية مترجمة)، فإن الفهم الذي ساد على العموم توجه المجلة كان متقدما، على الأقل كما بلورته هيأة تحرير المجلة أو كما ظهر في اختيار النصوص النظرية المترجمة:

«لاشك أن المكان يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، غير أن المكان - في الآونة الأخيرة - لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني. وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي.

هذا بالإضافة إلى أن المكان كان، ومازال، يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية. وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرك الشعوب في جميع أرجاء العالم. ويصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتصب، أو إذا حرمت منه الجماعة، ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمرين واللاجئين.

ترجو **ألف** - إذ خصصت هذا العدد لجماليات المكان - أن تكون قد وفقت في الكشف عن الأبعاد النقدية والإيديولوجية للمكان»[12].

---

10 - اعتدال عثمان، *إضاءة النص*، بيروت، دار الحداثة، الطبعة الأولى، 1988، صص. 5 - 72.

11 - مجلة *«ألف»* المصرية، الدار البيضاء، عيون المقالات، الطبعة الثانية، 1988.

12 *المرجع السابق*، ص. 102.

أما حسن بحراوي – في «**بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية**»[13] – الباحث المغربي المسلح بترسانة نظرية في مواجهة تعقيدات وصعوبة «الشكل الروائي» خصوصا في مكونات ثلاثة من مكوناته المتعددة، فقد وقع اختياره على «**المكان أو الفضاء الروائي**» (ص. 20) «بوصفه عنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز. وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلاقة التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات»[14]. ويسمي بحراوي الباب الأول المخصص لدراسة الفضاء الروائي بـ«**بنية المكان في الرواية المغربية**» بالرغم من أنه سيواصل الحديث مترددا بين المصطلحين (المكان – الفضاء) كما لو كانا شيئا واحدا، بل إنه لن يتردد في ترجمة عنوان كتاب باشلار «**شعرية الفضاء**» بـ«**شعرية المكان**»[15].

وبالرغم من تجميع بحراوي لعدد من التعريفات الأكاديمية، النظرية والنقدية، التي تحدد مفهوم الفضاء الروائي بكثير من العمق، فإن دراسته – فيما يبدو لي – لم تتمثل هذا الأفق النظري الرحب. ربما كان ذلك نابعا من إيمان لديه بكون «الزمن، زمن الخطاب وزمن القراءة هو العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه»[16]. وربما لكونه اختار أحد السبل الممكنة، منهجيا وإجرائيا، للعبور إلى المتن الروائي المغربي الذي يتبدى فيه عموما نوع من هشاشة الوعي الجمالي والفكري بالفضاء، ومن ثمَّ اختار طريقة «**التقاطبات المكانية**»[17] ليظل مشدودا إلى «الثنائيات الضدية» التي يجد لها مسوغا في كونها «تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة مثلما تتوافق مع الآراء السياسية التي نعتنقها»[18].

باحث مغربي آخر هو حميد لحميداني في مبحثه حول «**الفضاء الحكائي**»[19] يبدو أكثر تقدما في انشغاله بهذا الموضوع، ليس فقط بسوقه لعناصر التفكير في النقد الفرنسي

---

13 – حسن بحراوي، ***بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)***، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990.

14 – *نفس المرجع*، ص. 20.

15 – *نفسه*، ص. 25.

16 – *نفسه*، الصفحة نفسها.

17 – *نفس المرجع*، ص. 33.

18 – *نفس المرجع*، نفس الصفحة.

19 – د. حميد لحميداني، ***بنية النص السردي***، مرجع مذكور، صص. 53 – 73.

وغيره، حول مفهوم الفضاء الروائي، وإنما أيضا لكونه يقدم مجهودا شخصيا إضافيا وتأملات خاصة حول «حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان»[20].

ينجح لحميداني في تجميع أهم مكونات الفضاء الروائي مع حرصه على إبداء رأيه فيها والمضي ببعضها إلى حد التماس مع حقول أخرى، فهو يدرك تعدد الاجتهادات النظرية الغربية بخصوص مفهوم الفضاء والتي «لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء»[21]. وبعد أن يحصر، على ضوء رصده لمختلف الاجتهادات الشائعة في هذا الإطار أربعة مكونات فضائية هي:

1 – الفضاء كمعادل للمكان (الفضاء الجغرافي).

2 – الفضاء النصي.

3 – الفضاء الدلالي.

4 – الفضاء كمنظور أو رؤية.

يعتبر «المفهومين» الأول والثاني «مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي» في حين أنه يعتبر المبحث الثالث مبحثا يعود «إلى موضوع **الصورة** في الحكي» والمبحث الرابع يعود «إلى موضوع **زاوية النظر** عند الراوي»[22]، والحال أن التماس مع مباحث أخرى لا يعني اندغام الفضاء كمفهوم بهذه المباحث، بل أن الأمر يتعلق فعلا بمكونات حقيقية للفضاء الروائي رصدها الباحث وحصرها بدون أن يتمكن من تسميتها باسمها الحقيقي كمكونات فضائية.

ويذكر لحميداني «بأن ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار. ثم إن تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها، حسب طبيعة موضوع الرواية. (...) إن **الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى**، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها. إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه إسم: فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان. **والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء**. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا. إنه العالم الواسع الذي يشمل

---

20 – *نفسه*، ص. 62.

21 – *نفسه*، ص. 53.

22 – *نفسه*، ص. 62.

مجموع الأحداث الروائية. (...) إن الفضاء – وفق هذا التحديد – شمولي. إنه يشير إلى «المسرح» الروائي بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي»[23].

إن قراءة نقدية تتغيا إحاطة جدية بحضورات الفضاء الروائي لن تنهض إلا من منطلق نظري يمنح الفضاء طابعه الشمولي. ويصعب أن يتيح مجرى (التقاطبات) الإمساك بجوهر الثقافة الأدبية في النص المحكي، لأن هذا المجرى يأتي من كونه خيارا أنثروبولوجيا وليس أداة للتحليل الأدبي بالأساس، وإن كانَ يُشَكِّلُ أفقا إجرائيا يقتضي بعض النصوص أو المتون ضرورة وأهمية اللجوء إليه. ذلك أنه تصور لا يتحدث إلا عن شخص واحد له وضعية معينة: إن تقاطب (التحت/الفوق) مثلا يترجم – كما هو معروف – نظرة شخص جالس وتقاطب (الضوء/الظلمة) يحيل على شخص سليم البصر... وهكذا. كما أن هذه التقاطبات في حد ذاتها ليست إلا ترتيبا للاشياء الأدبية التي يبقى جوهرها أعمق من مجرد ترتيب وتقابل. وهذا شئ ينتبه إليه، على نحو ما، «جان ويسجربيرْ» على الرغم من كونه أخذ في تحليله لروايات القرن الثامن عشر بهذه التقاطبات[24].

وإذا كان محمد برادة قد سجل التطور الملموس للتوجهات النقدية العربية، بعد الستينات، في التجاوب مع المناهج النقدية الحديثة، فإنه انتبه في نفس الوقت إلى ضعف هذه التوجهات في تمثل هذه المناهج مما كان يجعلها تسقط كثيرا في نوع من «تمرينات تطبيقية لمصطلحات ومنظومات قلما تيسر النفاذ إلى عمق النصوص لتجليتها والكشف عن فعاليتها ضمن السياق الذي أنتجها»[25]. وسنرى أن خطابنا النقدي أصيب بعثرات الخطاب النقدي الغربي على الأقل بخصوص موضوع الفضاء.

إنني أرجح ضعف، ما تسميه سوزان سونتاغ، «شعرية الفكر» في نقدنا العربي الحديث وهو يترك الفضاء الأدبي عموما «أرضا بدون مالك». لكن من المؤكد كذلك أن عدم نضج المسار النقدي العربي، كما تقتضيه سيرورة التاريخ الثقافي وتطور الممارسة

---

23 – *نفسه*، صص. 62 – 63.

24 - Jean WEISGERBER, *op. cit.*, p. 74.

25 – محمد برادة، الرواية المغربية المعاصرة: استشراف لآفاق التطور المستقبلي، الملحق الثقافي لجريدة *الاتحاد الاشتراكي*، العدد 191، 30 غشت 1987.

الإبداعية والفكرية العربية[26]، ساهم في تعقيد مهام إنجاز «طوبوغرافية» لهذه «الأرض» السديمية في الكتابة العربية، السردية والشعرية على السواء. ومن ثم، عجز النقاد العرب عن التخلص من كثير من الأسئلة التي يطرحها الواقع التاريخي والحضاري والفكري الغربي على خطابه النقدي وضرورة السعي نحو استنبات أسئلة في ظل اشتراطات الواقع العربي وانشغالاته.

II. الفضاء هوية من هويات الخطاب الروائي

وإذا كان النقد العربي قد قصر في طرح سؤال الفضاء الأدبي لاعتبارات كثيرة أشرنا إلى بعضها ومنها بالأساس ذيليته للنقد الغربي في توجهاته المتعددة التي تكاد تتفق، رغم اختلاف مقاصدها وأدواتها وآلياتها، على تهميش هذا السؤال ذاته، فلست أول من انتبه إلى كون الناقد الأدبي في الغرب لم يقم أي اعتبار **للدينامية الفضائية** «بالطريقة التي يتحول بها الفضاء ويتغير على المستويين التناصي (Intertextuel) والضمنصي (Intratextuel)»[27]. وإذا كان الناقد لا يريد أكثر من «توضيح الدلالة التي اكتشفها» بالرغم من انشداده أولا إلى حالته الذاتية - على نحو ما يعبر عنه ف. أيزر - «أي صيغ تلقيه، وملاحظته وحكمه»[28] فإن ميكائيل إيساشاروف في «الفضاء والقصة القصيرة» يذهب إلى الإقرار بأن «النقد عموما، في دراسة الأشكال الروائية أقام الحجة على إصابته بقصر نظر تجاه **الفضائية** (La spatialité). وهذا أكثر إثارة للاستغراب، والحال أنه سبق أن لفتنا الانتباه إلى الدور الجوهري للفضاء في حساسيتنا المعاصرة»[29].

---

26 - د. صلاح فضل، ***إنتاج الدلالة الأدبية***، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر، الطبعة الأولى 1987.

يرى فضل في مدخل هذا الكتاب أن «من أبرز مظاهر النقد المعاصر، وأشدها خطرا في سن إشكاليته، تجاوز اتجاهاته، فهي لا تنتظم في نسق تاريخي يعتمد على نموذج التطور والتعاقب الزمني، كما كان شأن المذاهب الأدبية إلى حد ما في القرون الثلاثة الماضية، إذ تنبثق من واقع حضاري بطيء الصيرورة، وتتلاحم أطرافها في الأقطار المختلفة، وتتداخل دوائرها - جزئيا - في بعض، لكن نقطة ارتكازها سرعان ما تتمحور في بؤرة زمنية تشهد مولودها، وأخرى تمثل ذروة ازدهارها وتوهجها، وثالثة تشير إلى غروبها عن مركز الأفق التاريخي». (ص. 298).

27 - Michael ISSACHAROFF, *L'espace et la nouvelle*, *op. cit.*, p. 17.

28 – Wolfgang ISER, *L'acte de lecture; théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, 1985, p. 24.

29 - M. ISSACHARAFF, *op. cit.*, p. 10.

إننا نعرف – بتعبير فرانسواز فان روسوم غيون – بأن «**كل قراءة موجهة وكل نقد يجد على الخصوص ما يبحث عنه**»[30]، ولذلك لم يجب النقد عن سؤال الفضاء، لم ينشغل به عموما لأن الناقد نفسه مشدود إلى «الدلالة» التي يمنحها له واقعه التاريخي والاجتماعي والفكري.

ولست أفهم معنى المغامرة المزدوجة التي تشير إليها نفس الباحثة في نفس المصدر: «**إذا كان النقد قراءة لمغامرة فإنه أيضا مغامرة قراءة**»[31]، إلا من حيث تكون القراءة النقدية تعالقات أسئلة وأجوبة. يطرح النقد أسئلته ويتولى النص المقروء الإجابة من داخل فضائه (من داخل بنيته، اشتغاله، معناه). ولأن العملية النقدية – المغامرة هذه تنطلق من رحم نظري معين يقودها ويؤطر مساراتها فإن لهذا الرحم بالذات يعود سبب انحسار النظر لدى النقاد في أوروبا (ومن سار مسارهم) في معاملة سؤال الفضاء معاملة يصح أن نسميها معاملة «تاكتيكية» من حيث عدم إدراك **الوضع الاستراتيجي** للفضاء في الخطاب الروائي. وضع له تنظيمه الاستراتيجي. له «ضروراته الاستراتيجية»[32]، بمعنى هذا **النسق الاستراتيجي** للكتابة الروائية الذي يمنح لفعل الشخصيات، للزمن وللمكونات الفضائية المتعددة ذاتها أوضاعا استراتيجية.

وفي الحقيقة، فإن أي إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية إنما هو قمع معين لهوية من هويات الخطاب الأدبي، وضمنه الخطاب الروائي. معناه أيضا، أن مثل هذا الدّفق النظري الصّارم يفرغ العمل الأدبي من عمقه الشعري والجمالي. ولعل محاولات تجاوزه وإبراز هشاشته النظرية والفكرية هي مما سيطبع مقولة الفضاء **بطابعها الإشكالي** (Problématique) في نظرية الأدب وفي الخطابات النقدية.

إن الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية. فقط تحتاج هذه المادة لكي تدرك إلى توجه مختلف، إلى منظور متفهم ورؤية عاشقة. ومن ثم، يتعين أن نرتقي في قراءاتنا الأدبية بالفضاء من مستوى ابتذاله الشائع لدى عموم القراء (كصفحات زائدة لا يهم إن ألغيناها؛

---

30 – Françoise VAN ROSSUM - GUYOM, Critique du roman, *op. cit.*, p. 23.

31 - *Ibid.*, p. 23.

32 – ديريدا، *مواقع (حوارات)*، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1992، ص. 68.

المهم هو الحكاية!!) إلى مستوى التثمين الجمالي الضروري.

لقد أبرز عبد الله المدغري العلوي (وهو ناقد مغربي يكتب باللغة الفرنسية) أن «مفهوم الفضاء مفهوم **فوق - نظري** (Métathéorique) يسمح، من أجل تماسك المقولات السردية، ببناء نموذج خطابي للمحكي أكثر تجانسا وأكثر نسقية من المفاهيم التي غالبا ما تقترح علينا، ومن هنا ملاءمته وفعاليته في تحليل المحكي»[33]. وبعد أن يؤكد هذا الباحث على أن دقة مفهومنا لا تكمن فحسب في مقدرته على لحْمِ مجموع المقولات السردية، يرى أن له مقدرة على بناء عقلاني وتعالقي (Interdépendant) لثلاثة معايير: معيار **التوجيه** الذي يقتضي معيار **المسافة** الذي يستلزم بدوره معيار **العمق**. ويستخلص «أنه، في هذا التفضيل الميتالغوي، يكون للفضاء **استعمال استعاري**، إذ مثل كل استعارة، يصلح للإمساك بظاهرة عبر اصطلاحات ظاهرة أخرى (هنا يصلح الفضاء لتحديد وضعية موضوعات السرد وعلائقها اللغوية، الإدراكية والفضائية - الزمنية).»[34].

لقد تطور الوعي بالفضاء في الكتابة الروائية، على الأقل منذ فلوبير وبروست وصولا إلى الرواية الجديدة في فرنسا (ألان روب غريي، كلود أولييه، ميشيل بوتور، جورج بيريك، إلخ). تطور بالمعنى الذي لم يعد معه مجرد عنصر تكميلي مقحم، بل أضحى حضورا كاملا في النص الروائي على نحو ما يوضح ذلك ميشيل ريمون[35]. وذلك إلى الحد الذي يجعلنا نقول بأن **الفضاء هو إحدى العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة**، أية كتابة روائية تريد لنفسها أن تكون جديدة.

ولعل ذلك طبيعي إذا ما انتبهنا على المستوى العلمي إلى التطور الحاصل في الرؤية للعالم والوجود ولقضايا الفضاء والزمن، وكذا للاقتناعات الفينومينولوجية المتنامية في الفكر المعاصر ومستويات تأثيرها في الإدراك عموما، وفي الإدراك الجمالي والأدبي على الخصوص. هذا بدون أن ننسى التبدلات التي أظهرت صناعة السينما، والتبدلات الجغرافية الطارئة في نهايات القرن بسبب انعكاساتها على الأرض والخرائط والذاكرة والتفكير.

لذلك، أنا لا أفهم كيف يتمسك منظر أدبي أو ناقد معاصر بمنظور كلاسيكي للشكل الأدبي تعود جذوره إلى المنجز النظري للفيلسوف ليسينغ Lessing (1729 -

---

33 - Abdallah MDARHRI ALAOUI, o*p. cit*., p. 64.

34 - *Ibid.*, p. 64.

35 – Michel RAIMOND, L'expression de l'espace dans le nouveau roman, o*p. cit.*, p. 183.

1781) في كتابه الشهير «**اللاوكون**» *Laocoone*، وذلك بدون الانتباه لا إلى أهم ما في الخصوصيات والمميزات الأساسية للرواية ذاتها ولا إلى ما طرأ من تبدلات، كما أشرنا، على الحساسية المعاصرة ذاتها.

ثمة فكرة مركزية شكلت منطلق تنظيرات الفيلسوف الألماني ليسينغ[36]، وهي أن الأدب والفنون التشكيلية (التصوير La peinture أساسا) تعبر عن «أفكارها» بأدوات مختلفة. فبينما يقدم النص الأدبي نفسه كنص زمني لا يمكن تلقي علاماته إلا **متسلسلة ومتتابعة زمنيا**، فإن العمل التشكيلي يقدم نفسه دفعة واحدة من حيث تكون **علاماته متزامنة ومتجاورة**: «إن علامات متتابعة لا يمكنها أن تعبر إلا عن موضوعات متتابعة أو مكونة من عناصر متتابعة مثلما لا تستطيع علامات متجاورة التعبير إلا عن موضوعات متجاورة أو مكونة من عناصر متجاورة».

وبينما يؤكد يوري إيزنزويغ على ضرورة الانتباه إلى الدلالة الإيديولوجية الكامنة خلف الطرح القائل بكون خاصية **التجاور** هي خاصية طبيعية ملازمة للفضائي (Le spatial) وخاصية **التتابع** ملازمة للحدثي (L'événementiel)، يوضح لنا جوزيف فرانك بأن ليسينغ ليس هو من ندين له بهذه الصياغة، حيث تعود جذورها إلى تاريخ سابق عنه، لكن ليسينغ كان هو أول من جعل منها بطريقة نسقية أداة تحليل نقدي.

هكذا يتضح أساس التمسك النظري لدى بعض الأوروبيين (الفرنسيين بالخصوص لكي لا أتحدث إلا عمن أعرف) بزمنية الخطاب السردي كما لو كانت هي الإمكانية الوحيدة التي تسمح بها قوانين الإدراك الإنساني. والحال أن الأمر يتعلق، فيما نتصور، بسوء فهم لكتاب «اللاوكون» الذي كرسه ليسينغ كرد في سياق محاججة لمهاجمة جنسين جماليين كانا أكثر استحسانا على عهده: الشعر الوصفي والتصوير الزمني. سوء فهم آخر لتاريخ النظرية الاستتيقية ولتطور نظرية الأدب التي تستجد وتتطور لا استنادا إلى عناصر خارجية، بل بالاعتماد المطرد على التطور العضوي للنص الأدبي في تخاطباته وتجاوزاته وتناقضاته أيضا مع ما يستجد في الفكر والحياة. ولعل الرجوع إلى نماذج من الأدب

---

36 – نسترشد في إبراز أفكار ليسينغ على مرجعين اثنين هما:

- Joseph FRANK, «La forme spatiale dans la littérature moderne», in *Poétique*, N° 10/1972, pp. 244 - 266.
- Uri ESENZWEIG, L'espace imaginaire du texte et l'idéologie, *op. cit.*, pp. 183 - 187.

الإنساني المعاصر (وجوزيف فرانك يحيلنا على شعر إيليوت، إيزرا بوند، وروايات مارسيل بروست وجيمس جويس، على سبيل المثال) يفيدنا في معرفة الكيفية التي يلتف فيها الأدب على نفسه في معنى الشكل الفضائي. «إن هؤلاء الكتاب يبحثون عن أن يجعلوا عملهم يدرك، لا كتتابع في الزمن ولكن كوحدة في الفضاء»[37]. من ثم، يبدو لنا – لي على الأقل – أنه أصبح من الضروري إعادة قراءة نقدية للمنجز النقدي الفرنسي (هذه الجزيرة المرجعية لخطابنا النقدي في المغرب وفي اقطار عربية أخرى)، وذلك بما يعيد الاعتبار حقا لكلية العمل السردي ولما لا يجعله عملا مقطع الأوصال.

إن مثال جيرار جونيت جدير بالتأمل في هذا الباب. ثمة أخذٌ وَرَدٌّ، مد وجزر في خطابه النقدي والنظري حول مفهوم الفضاء. لنقل إن علاقته بالفضاء الأدبي خضعت لتبدلات في المسافة ما بين كتابه النقدي الأول (*Figures I*) وكتابه الثالث (*Figures III*)، ولنقل بدقة أكثر إن قراءاته لرواية بروست «**بحثا عن الزمن الضائع**» قد غيرت من موقفه وصححته جزئيا. وسنرى أنه حتى وهو يلامس وجود فضاء أدبي، «فضاء يشغل ويسكن الأدب»[38]، فهو لا يعتبره متصلا بجوهر الأدب وبلغته الإبداعية الخالصة، كما يمكن أن يكون الأمر بالنسبة للتصوير مثلا الذي يعتبره «فنا فضائيا» أو بالنسبة للمعمار «فن الفضاء بامتياز (...) الذي لا يتكلم عن الفضاء، بل سيكون صحيحا لو قلنا بأنه يكلم الفضاء، بأن الفضاء يتكلم فيه»[39]. أما ما يعترف به جونيت من ملامح فضاء أدبي فإنه يظل – في نظره – مجرد «فضائية هي بمعنى ما أولية وبسيطة، هي فضائية اللغة ذاتها»[40].

ورغم مؤاخذة جونيت على جورج ماتوري في كتابه «**الفضاء الإنساني**» كونه «في بعض تحليلاته المقارنة لم يتم السير بها إلى حد بناء حقل مفاهيمي حقيقي»[41]، وإن كان يؤكد على كفاءاته العالية في تحديداته لجملة من مفردات **اللغة الفضائية** (Le langage spatial) برغم منهجيته غير المعقلنة، كما استشعر ذلك ماتوري نفسه «بكل أمانة» (الوصف لجونيت)، فإن جونيت لم يطرح مؤاخذاته على دراسة ماتوري، فيما يبدو لي، إلا لضيقه (ضيق نموذجه النظري بالذات) من كون ماتوري لم يفعل في كتابه أكثر من

---

37 - Joseph FRANK, *Ibid.*, p. 247.

38 - Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Ed. Seuil (Points), 1969, p. 44.

39 – *Ibid.*, p. 44.

40 – *Ibid.*, p. 44.

41 - Gérard GENETTE, Figures I, *op. cit.*, p. 106.

إيثار الفضاء على الزمن. والمهم في هذا التلاقي بين جيرار جونيت والجهد النظري لجورج ماتوري هو الإشارات اللماعة في عمل هذا الأخير إلى الفضاء الجوهراني الذي عاشه وعلق به بروست، الفضاء الحاضر في كل شئ داخل العمل العظيم «بحثا عن الزمن الضائع»، والذي ألهب حماس جونيت للاتجاه نحو بروست بفضائه العميق. الفضاء الذي ليس فقط فضاء لغة أو **فضاء ينسج اللغة**42. وينبغي ألا «يفاجأ» الباحث وهو يرى ناقدا مثل جونيت يسعى إلى بناء نموذجه النظري على أسس وتحديدات معينة كي يلغي الفضاء ويحتفي بالزمن (!)، فالأصل في هذه التحديدات والأسس التي ينهض على أكتافها النموذج النظري الذي تبلور في *Figures III* أنها تحديدات وأسس فضائية بالرغم من طابعها الزمني المزعج، على نحو ما أوضحه بذكاء عبد الله المدغري العلوي43. إنه نموذج ***زمني يتأسس على قاعدة فضائية***، والفضل بطبيعة الحال يعود إلى النص الروائي المقروء لمارسيل بروست الذي أتاح لجونيت أن يدرك أولا بأن الفضاء ليس هو المكان الذي لا قيمة له في التحليل إلا باعتباره شأنا وصفيا، وأن الوصف ليس بالضرورة وقفا للمحكي أو بالمعنى التقليدي ليس قطعا «للفعل» الحكائي. ذلك أن كل توقف للوصف لا يتم لمجرد رغبة الكاتب، بل يعود أساسا إلى تأمل يقتضيه موقف البطل نفسه44.

هنا مثال حي للنص الروائي الذي يحمل معه نصه النظري والنقدي. إن رواية «بحثا عن الزمن الضائع» تمنح الناقد معطيات أساسية لإنجاز بنائه النظري، بل لتصحيح مساره النظري. شئ كهذا يوجد في روايات عظيمة (جويس، ألبير كامي، الرواية الجديدة الفرنسية، إلخ...) وأحيانا في تنظيرات الروائيين أنفسهم كما يشير إلى ذلك محمد برادة في تقديمه للكتاب الذي ترجمه لباختين45. لكن الأهم في عملية الإسعاف التي يقوم بها الإبداعي هنا للنظري هو أنه يقوم بتنسيبه. ذلك أن الزمن نفسه – مهما تمسك به نموذج نظري معين – ليس مطلقا أدبيا وحتى فيزيائيا، لأن قياسه، كما هو معلوم، يتأثر بالحركة النسبية في الفضاء.

لقد أخضع جونيت تحليله النقدي لسلطة النظرية. وأن يصبح النقد شغالا في خدمة

---

42 - *Ibid.*, pp. 107 - 108.

43 - Abdallah MDARHRI ALAOUI, *op. cit.*, p. 106.

44 - Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Ed. Seuil (Poétique), 1972, pp. 133 - 134.

45 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، *مرجع مذكور*، صص. 21 – 26.

النظرية بدلا من أن تقوده النظرية وأن يسترشد بها في كشوفاته وأسفاره داخل خصوصيات النصوص الأدبية المقروءة، معناه السقوط في بعض الإكراهات التي تقهر النصوص لجعلها تلد ما قد لا يولد أو تئد ما ينبغي أن يظل حيا. ربما لم يفت مثل هذه المخاطر جيرار جونيت، بل إنه يشير إلى حيرة استبدت به في هذا المنحى: **هل يجعل موضوع نقده في خدمة الاتجاه العام لنظريته أم يخضع نظريته للنقد؟** ليخلص في النهاية إلى اختيار حاسم (**بالرغم منه**، كما يقول هو نفسه): **أن يجعل النقد في خدمة النظرية**46. وذلك جانب من جوانب معضلة كل قراءة تعطل الحواس وتهمل الأساس الدلالي للمحكي وتبقي على قيمة ما هو تقني فقط.

إن النقد، على ما قد يتوفر عليه من عمق وذكاء، يظل في النهاية جهدا فكريا يقوم – في حقيقته – باستثمار وبتدبير معرفة قائمة. ولذلك عليه أن يسترشد بالنظرية، منهجيا، ويحتفظ بالسلطة الإجرائية لنفسه. يستدعي استشهادات بعيدة كي يتنفس أكثر وكي يغذي «**متنه المعرفي**»47. لكنه أبدا لن يكرس نفسه ونشاطه خادما ذيليا لبناء النموذج النظري. مثل هذا النموذج يحتاج إلى بحث علمي لا ينهض به جنس منفتح كالنقد الأدبي مهمته تدبير معرفة بالأساس. من ثم، فالعمل الوصفي للخطاب النقدي هو دليل «هشاشته». شكل نقصه الخاص. ففيما هو يصف النصوص ويحللها لا يكون منشغلا إلا بملء «عدم اكتمال أفكاره» – بتعبير لميشيل مافيزولي – ليضمن لنفسه إمكانيات استيعاب ما هو موجود. علي أن أقول بأن مثل هذا الطموح النقدي هو ما يمنح القراءة لذتها، لذة الكشف والاكتشاف والتدبير والنسل. وفي أفق كهذا الأفق لن تضيع مكونات أي خطاب أدبي ولا وحداته البنيوية غير الثابتة في مسارها عبر سيرورة التحول والتحويل.

III. «المجرى الثابت»: عن الفضاء والزمن

ينبغي إذن أن ندرك المزالق التي يقودنا إليها كل التباس في التحليل أو ضعف في التصور، وخصوصا حينما يتعلق الأمر ببعض المفاهيم المركزية في الخطاب الأدبي من قبيل تلك التي لا معنى لهذا الخطاب بدونها. ولعل ما يطرحه علينا مفهوم الفضاء بالذات ليمس الجانب الجوهري في الكتابة الأدبية بما هي جنس جمالي وفني. غير أن الرواية بشكل خاص

46 – Gérard GENETTE, Figures III, o*p. cit*., p. 68.
47 - Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Ed. Seuil (Points), 1970, p. 211.

تطرح – على هذا المستوى – نوعين من المشاكل: أولهما **علاقة الفضاء بالوصف**، وهو مشكل أساسه الالتباس الحاصل في عدم الفرق بين الفضاء والمكان. وذلك من حيث يبدو المكان في الغالب سببا في تأخير الأحداث الروائية. وثانيهما ما يثيره **تجابه الفضاء والزمن** في الكتابة السردية بغير قليل من الأخطاء وسوء الفهم في التعريف والتحديد والتحليل. والمشكلان معا في العمق يبقيان متصلين بالإشكال الفكري للخطاب الروائي (هل هو خطاب زمني أم فضائي؟!) مع أن الفكر قد حل المشكل من أساسه. وهنا نستحضر ما ذهب إليه الشاعر الكبير ميلوش Milosz من أن الفكر هو أساس «تأكيد وحب الحركة»: ولا يتعلق الأمر بمعرفة الوجود، وإنما بتحديده، فالطبيعة، الفضاء والزمن ليست وقائع معزولة كما يريد إقناعنا بذلك التحليل الجامد الذي يدير الذكاء: إنها ليست إلا «**مكونات للحركة**»48.

إن الحركة بهذا المعنى ليست في الكتابة الروائية نتاجا لمجرى الزمن الحكائي والسردي فقط، بل هي نتاج مشترك لهذين العنصرين السياميِّيْن: **الزمن والفضاء**، نتاج لتضافرهما، لتصارعهما، لتقاربهما، لتباعدهما ولكل حركتهما الشاملة التي تجوس المساحة والمسافة الروائية. الحركة التي ليست شيئا آخر غير العنصر الروائي (Le romanesque) ذاته. ومن هنا ينبغي أن نفهم معنى أن يقال لنا بأن «الفضاء، سواء كان «واقعيا» أو «متخيلا»، مرتبط، إن لم يكن مندمجا في الشخصيات، مثلما هو كذلك بالنسبة للفعل أو لجريان الزمن»49. بمعنى أن الفضاء موجود على امتداد الخط السردي. إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة. الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي. وعندما يرفض أن نسميه، أن نحدده، أن نمنحه هوية وأن نعبر عنه (لعجز في الإدراك أو رغبة في تحصين رغبة بناء نموذج نظري معين)، فإنه لا يتغيب، بل يظل كامنا هناك في الظل بانتظار لحظة إدراك ملائمة أو استجابة أكثر تعاطفا.

لقد منحنا جورج ماتوري في «الفضاء الإنساني» معطى أساسيا، وهو أن «كل الصور متحركة»، وبما أنها كذلك فإن الاستعارات تعبر عن دينامية خاصة. ومن ثم – وبما أن الخطاب الروائي هو نسيج من الصور والاستعارات ككل خطاب أدبي – فإن «**الفضاء**

---

48 - Milosz, in Georges MATORE, L'espace humain, *op. cit.*, p. 207.
49 - L'univers du roman, *op. cit.*, p. 107.

بالأساس يكون مكانا لمجرى، وكـل عنصـر يتموقـع فيـه يبـدي حركيـة هـي بصـورة مـا باطنية: عندما يظهر كما لو أن الموضوع الفضائي قد توقف، فإنما هـو توقـف مؤقـت، إنـه يوجد دائما بين وصول وانطلاق»[50]. ويمكننا أن نضيف بأن الموضـوع الفضـائي لا يوجـد عندئذ بين الوصول والانطلاق، بل إنه كامن في الانطلاق ذاته، وفي الوصول ذاتـه، وإنـه لا معنى لمنطلق ولمنتهى كل مجرى روائي إن لم يكن الرحم الأشمل فضائيا.

وإذا كان ستانلي فيـش يعـارض في كتاباتـه النظريـة والنقديـة أي فصـل «للـتركيب الفضائي عن الفعالية الزمنية»[51]، فإن جعل هذا الجانب أو ذاك المقولة المركزية (كما يفعـل باختين مثلا بالنسبة لتعدديـة اللسـان) و«حجـر الزاويـة في تحديـد بقيـة مكونـات الخطـاب الروائي، لا بطريقة معيارية، بل من أفـق تنظـيري مـرن..» بتعبـير محمـد بـرادة[52]، يظـل في النهاية مجرد اختيار إجرائي في ترتيب أولويات القراءة النقدية، وذلك لأنني لا أفهم مشـروع باختين الفذ مختزلا في تعددية اللسان أو مجردا من باقي المفهومات المركزية وفي مقدمتها بنية **الفضـاء – الزمـان** (Le chronotope) أو الحواريـة والتهجـين. أمـــا إذا أصبـــح الاختيـــار الإجرائي اختيارا استراتيجيا كأن يجعل النـاقد مـن الفضـاء مجـرد معـبر للفعـل الزمـني باتجـاه تراكمه من حيث لا يجـد الفضـاء مـلاذا لنفسـه إلا في الوصـف، فهنـا يغـدو الأمـر خاطئـا ومرفوضا.

إنني لا أعرف أفق مغامرة هذا الانتصار النظري الـذي أقـوم بـه هنـا والآن، للفضـاء الروائي، ولكنني أعرف أن التمسك بزمنية الخطاب الروائي وبالسيرورة السـردية والحكائيـة أنهك إلى حد كبير مسارات التحول الروائي. ثم ألا ينبغي التساؤل في هذا السياق: أليست السيرورة السردية غير مسافة؟ لنتذكر أن لوكاش يتحـدث في «**نظريـة الروايـة**» عـن هـذه السيرورة كـ «طريق مرسوم الحدود بوضوح»[53]، أي كفضاء ممتد ينطلق من نقطة انطـلاق باتجاه نقطة وصول (لكم يزعجني كل تقابل بين هاتين النقطتين كأن ليس ثمـة مـن إمكانيـة لتلقي عناصر بدون أن نتصورها بين بداية ونهاية!).

---

50 - Georges MATORE, L'espace humain, *op. cit.*, p. 207.

51 - انظر تحليلا لطرح ستانلي فيش في: وليم راي، المعنـى الأدبـي، ***مرجع مذكور***، ص. 171.

52 - محمد برادة، «الرواية العربيـة المعاصرة...»، ***مرجع سـابق***، ص. 4.

53 - جورج لوكـاش، ***نظرية الرواية***، الحسين سحبـان، الربـاط، منشـورات التـل، الطبعـة الأولى، 1988، ص. 77.

لقد أضحى الرهان على الديمومة (الزمنية) La durée في الكتابة السردية ينسيتا بأن الديمومة نفسها ليست، ماديا وسرديا، إلا مجموعة لحظات. ولذلك نتصور أنه إلى جانب الانشغال بِهَمٍّ بناء النموذج النظري لدى عدد من نقاد الأدب ومنظريه، هناك افتقاد واضح للحس السيميائي ذاته. فماذا يعني الانتقال من حالة إلى حالة، من زمن إلى آخر، من حدث إلى آخر، من فعل إلى آخر، من فصل إلى فصل غير ركام من الوقفات، أي تحولات في الفضاء وبالفضاء بمعناه الجوهري. لكن الموضوع لا ينبغي النظر إليه دائما بهذه المعيارية الجاهزة ولا حتى من مستوى منزع مرجعي معين. لنتذكر درس بارت في هذا المنحى. ذلك أن الرجل يؤكد بأن «الزمنية ليست سوى مستوى بنيويا من مستويات السرد (أي الخطاب). ومثلما هو الشأن في اللغة، فالزمن لا يوجد سوى في شكل نسق، وما نسميه من وجهة نظر السرد بالزمن لا وجود له أو لا يوجد على الأقل إلا وظيفيا، أي باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائي: إن الزمن لا ينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق،وإنما ينتمي إلى المرجع. فالسرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي، أما الزمن «الحقيقي» فهو وهم مرجعي أو «واقعي» كما يوضح ذلك بروب»[54]. لنتخلص إذن من أوهامنا، من مسبقاتنا كي نقيم توازنا ضروريا بين المكونات السردية.

وعلى العكس مما ذهب إليه جيرار جونيت (وأعود إلى جونيت بالذات لكي لا أستحضر إلا تجربة جديرة بالانتباه)، لم يعد «يبدو مفارقا الحديث عن فضاء بخصوص الأدب»[55]، ذلك لأن للأدب، **للنص الأدبي فضاءه** بالفعل، وهو بالتأكيد ليس «ما يتكلم عنه الأدب ضمن «موضوعات» أخرى (وصف الأمكنة، الإقامات، المشاهد الطبيعية..)»، كما يتصور جونيت في نفس السياق[56]، بل «إنها لإحدى مظاهر الحداثة بالذات أن

---

54 – انظر رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد» ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة *آفاق* (الصادرة عن اتحاد كتاب المغرب)، عدد 8 – 9، صص. 7 – 29.

55 - Gérard GENETTE, Figures II, *op. cit.*, p. 43.

يقول جونيت: «ربما يبدو مفارقا الحديث عن فضاء بخصوص الأدب: ذلك أن صيغة وجود عمل أدبي، ظاهريا في الواقع، هي أساسا زمنية، على اعتبار أن فعل القراءة هو الذي نحقق به الكيان المفترض لنص مكتوب، هذا الفعل الذي يشبه إنجاز توليفة موسيقية، من حيث هو عبارة عن متتالية من اللحظات التي تكتمل في الديمومة، في ديمومتنا».

56 - *Ibid.*, p. 43.

نفتت، أحيانا وبصورة جذرية، زمنية اللغـة»[57]، زمنيـة الوقـائع والأحـداث بمـا هـي زمنيـة مرجعية. أي بما هي زمنية إيديولوجية. تفتيت هو بشكل ما بناء لفضائية الأدب، لجوهرانيـة الكتابة الأدبية. نقصد إذن، وبالذات، ألا تبقى زمنية الكتابة الروائية قـدَراً أو مطلقـا أدبيـا، وفتح الأفق أمام إمكانية أخرى: أن يصبح **الفضاء بما هو تجاور في العلامـات**، أثنـاء عمليـة التلقي، مطلقا آخر. ولذلك أكثر من شرط: ألا يصبح التجـاور مضـادا للحركـة، ألا يلغـي أيـة حركـة ممكنـة. التجـاور (La juxtaposition) الـذي ترضـى فيـه الأفعـال والأشـياء والشخصيات... «بمواصلة وجودها بعضها قريب من البعض الآخـر، بـدون تداخـل مثلمـا بدون إبعاد»[58] في أفق صياغة المعنى الروائي. وأن يظل هذا الفضاء المطلق كائنا - إن صـح التعبير - في اللامكان حيث «لا يوجد في أي مكان. لا مكـان لـه، ذلـك لأنـه يجمـع كـل الأمكنة ولا يملك إلا **وجودا رمزيا**»، بتعبير هنري لوفيفـر في كتابـه «**إنتـاج الفضــاء**»[59]، أي «وجود ذهني، وإذن متخيل»[60]، كما مرَّ معًنا في مقامٍ سابق.

لذلك، أضحت الرؤية الزمنية للخطاب السردي تختزل جوهر هذا الخطـاب في مجـرد خطية معينة، في السرد وفي المحكـي. والحـال أن المحكي إذا ظـل «ثابتـا» فـإن السـرد عمـل متحرك، بحيـث يمكـن للمـرء أن يسـرد حكايـة واحـدة بـألف طريقـة وطريقـة. فمـا بـالك بالحكاية الواحدة التي قد تصبح أكـثر مـن حكايـة إذا اقتيـدت إلى ذاكـرة الجـدات، حيـث تنقص تفاصيل وتنضاف تفاصيل أخرى. إن «على الروائي ألا يقول أبـدا إن البطـل يمشـي، بل عليه بالأحرى أن يثابر على إظهار ما يتتالى على يسار وعلى يمين الماشي»، بتعبير كلـود أولييه[61]. يفعل مثل ذلك الروائي، فكيف لا يفعله الناقد أو المنظر!

لقد أظهر باشلار وجورج بولي وآخـرون أن الفضـاء الأدبـي يسـتدعي «**هندسـات مختلفة**»، ويتحكـم في التقنيـات والتمثـلات. وهـو - حسـب المعجـم الفرنسـي لـلآداب - «منظور ووجهة نظر، تقطيـعٌ (découpage) وتوليـف (montage). إنـه ينضـوي في بلاغـة اجتماعية، في سنن شاسع للأمكنة، يعارض بين المدينة والقرية، بين الإقليم والعاصمــة، بـين

---

57 - Victor BROMBERT, in L'espace et la nouvelle, *op. cit.*, (préface).
58 - Georges POULET, L'espace proustien, *op. cit.*, p. 119.
59 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 273.
60 - *Ibid.*, p. 290.
61 - Claude OLLIER, in Michel RAIMOND, L'expression de l'espace dans le nouveau roman, *op. cit.*, p. 187.

المركز والهامش. إنه يؤكد الاختلاف والنظام المتضامن للعلامات، ويدخل في لعبة مقارنة مع الزمن (**تثمين وتبخيس متلازمان ومتعاكسان الواحد مع الآخر**)...»[62].

لنقل إن المحكي لا يتاح له أي تحقق استتيقي إلا بهذا السند (Support) الأساس للعمل السردي: **الفضاء**. هنا حيث تتحول الأشياء من هندسة التقاطب البسيطة الأولية إلى مستوى التعقيد والتشابك والمتاهة، مستوى «**التحول المسخي**»(Métamorphique) [63]... الذي لا يدركه إلا قارئ ذي إيقاع روحي خاص وتجربة داخلية عميقة. وفي هذا المستوى بالذات تتعثر بعض القراءات النقدية، وخصوصا حين يلحقها نوع من التحديدات الصارمة للمعرفة: كأن يقرأ الفضاء مثلا بوصفه ظاهرة خارجية فقط، ولا يتم الارتقاء إلى مستوى جعل التجربة الخارجية – على نحو ما أوضح كانط – ضرورية للتجربة الداخلية ما دامت هذه الأخيرة عصية على الوصف «وترفض أن تتكلم»[64].

هنا، ينتفي منطق التقابلات والتعارضات، وبالخصوص بين الفضاء والزمن. ويصبح الحديث عن انقطاع السيرورة الحكائية أو توقيفها شيئا آخر غير الحديث عن وظائف الفضاء الروائي. وهنا أيضا، في حضرة الفضاء، لا شئ يتوقف عن العمل، بل تظل كل مكونات النص الروائي يقظة، «لا تنام كساعة الحائط»، بتعبير شارل كريفل Crivel، وليس هناك من مكون يسهر أو يكون في حالة شلل أو انتظار. مسار منذ أن ينطلق لا يتوقف إلى أن يصل. وقد يصل ويظل يمشي.

IV. الفضاء ومشكلة الوصف

لاتزال مشكلات الفضاء الروائي بحاجة إلى وضوح أكبر، وإلى تحديد لأصولها ولفروعها. ولعل استمرارية إحالة هذه المشكلات على **المرجعية** (الواقع الخارجي) و**الوصف** هو أحد هذه المشكلات المطروحة في ركام من «اللغط» النظري والنقدي. لكن المشكلة التي يثيرها الوصف في الخطاب الروائي هي أكثر تعقيدا مما قد يتصور باحث متعجل. ذلك أنها مشكلة تتصل من جهة بعلاقة الالتباس القائمة بين الفضاء والزمن

62 - Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises, *op. cit.*, p. 524.

63 - *Ibid.*, p. 524.

64 - MERLEAU - PONTY, La phénoménologie de la perception, o*p. cit.*, p. 139.

(التلازم والتعاكس)، وضمنها بالالتباس الضمني بين الفضاء والمكان؛ ومن جهة أخرى تتصل بحدود **التشخيص** في كل من السرد والوصف.

إن السرد – كما يوضح ذلك بنجاح جيرار جونيت – هو تشخيص لوقائع وأفعال وأحداث في حين أن **الوصف** هو تشخيص لأشياء ولأشخاص[65]. لكن هذا التمييز الدقيق بين نوعين من التشخيص، أي نوعين من الوصف في الخطاب الروائي لا ينبغي أن يجعلنا ننسى المشكلة التي ألصقت بالوصف باعتباره شكلا من أشكال فرملة السيرورة الحكائية. ذلك أن المنظور التقني لدينامية الخطاب الروائي فرض على المتلقي، ولفترة طويلة هي فترة البنيوية، وضع العنصر الوصفي في درجة ذيلية، وبالتالي ذهب الفضاء (منظورا إليه بوصفه مكانا) ضحية لهذا الوضع الاعتباري الصارم. وذلك من حيث لم يكن ممكنا تصور «الفضاء» خارج المقاطع الوصفية في كل نص روائي. وفات العديد من الدراسات ذات المنزع البنيوي الانتباه إلى إمكانية توفر **نصوص روائية وصفية بكاملها**، فضلا عما فاتها من تمايزات بين كل من مفهوم الفضاء ومفهوم المكان (كما سبق التوضيح والتفصيل).

ربما كان من الضروري مرة أخرى التأكيد على أن الموقف الوصفي ليس توقيفا للمحكي، ففضلا عن أنه تشكيل إضافي للمعنى هو إضاءة أخرى للفعل الحكائي. ولقد أبرز لوي ماران إمكانيات تحقق محكي مزدوج فيما يبدو لنا أنه محكي واحد، وتحقق نص داخل نص آخر فيما يتبدى أنه نص واحد فيما «يعزز مستوى معينا للمعنى وللتنظيم النصي للنسيج الوصفي للمحكي الذي لا نقرأ أبدا إلا آثاره»[66].

وبعد أن يطرح هذا الباحث الفرنسي السؤال: ماهو معنى، ما هي وظيفة هذا المحكي الكبير المندس تحت اللوحة الوصفية؟ يجيب قائلا بأن المحكي المندس تحت اللوحة هو **أثر للإبقاء على مسافة معينة عند الاتصال** (لكي لا يحدث أي مظهر للانقطاع أو التوقف أو الفراغ الحكائي). مسافة نصية لنص مزدوج (الصورة والوصف، السرد والحكاية) يبتكر اللعبة المرجعية التي بواسطتها تجد **اليوطوبيا** بالذات مرجعيتها الخاصة، وتتشكل كمرجعية مستقلة. ومن هنا يتحقق معنى المحكي الذي تخفيه «أحادية» اللوحة الوصفية. وهو المعنى الذي يرمز إلى «التركيب الغائب»، وإلى اشتغال سلبي على الحكاية، حيث يصبح التوتر

---

65 - Gérard GENETTE, Figures II, o*p. cit.*, p. 56.

انظر أيضا: د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، **مرجع مذكور**، ص. 78.

66 - Louis MARIN, *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris, Ed. Minuit, 1973, p. 82.

والتناقض محركا[67].

إن الدور المتزايد للوصف في بنية الخطاب الروائي لم يبدأ إلا مع القرن الثامن عشر، وأنه لم يبدأ «يتحول إلى هدف في حد ذاته ويصبح مستقلا عن السرد»، كما يؤكد ذلك بيير زيما[68]، إلا في القرن التاسع عشر، خصوصا مع فلوبير وزولا. ومن ثم، يبدو من الصعب الحكم على أن كل عمل وصفي هو بالضرورة مفصول عن السيرورة الحكائية، نظريا وتاريخيا. ذلك أنه من السهل الحصول على نماذج عديدة في تاريخ الرواية لا يكون فيها الوصف سلبيا من وجهة النظر الزمنية. بل قد نجد الوصف في كثير من الروايات يعوض المحكي، يصبح هو نفسه محكيا: ثمة مثال واضح في روايات أندري بروتن، على نحو ما يوضح ذلك جان إيف تاديي، حيث يتحرر السرد من إكراهات الحبكة والحكاية لكي تنتقل مغامرة الوصف «لتقيم في اللقاء بالمكان»[69] و«لكي لا يُوقِفُ إنتاج الصور الفضائية إلا مزاج الكاتب»[70].

نقصد أن تنسيب الرؤية الزمنية للوصف عموما، ولوصف الأمكنة على الخصوص، مطلب أساس في بناء نظرية إيجابية للكتابة الروائية. ذلك أن الوصف لا يشكل، مرة واحدة وإلى الأبد، وقفة سردية وحكائية لمجرد أن الكاتب الواقعي في مرحلة من المراحل كان يستوقف حكايته كي يفتح «**كوة للفرجة**» ويموضع بالوصف «**الإطار الفارغ الذي يحمله معه دائما**»، بتعبير رولان بارت[71]. كما أن الوصف ليس وقفة، لسبب بسيط هو أن الوصف بمعناه الحقيقي (وصف للأشياء ووصف للأفعال) موزع على امتداد النص السردي كله، اي نص كان. إذ أن وجوه (صور) الخطاب الروائي تكاد تكون كلها «أوصافا متنكرة، فكل مجاز، كل استعارة حتى، هي وصف موجز. ومن لا يجيد الوصف لا يجيد الكتابة. إن التخييل الشاعري يظهر بتعدد الصور؛ أن تصف، هو أن تصور (décrire c'est peindre)، هو أن تشكل صورا»[72]. وبهذا المعنى، وفي هذا السياق، يجدر التأكيد مرة

---

67 - *Ibid.*, pp. 83 - 85.

68 – بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، *مرجع مذكور*، ص. 131.

69 - Jean Yves TADIE, *Le récit poétique*, Paris, Ed. PUF, 1978, p. 54.

70 - *Ibid.*, p. 55.

71 - Roland BARTHES, S/Z, *op. cit.*, p. 61.

72 - Francis WEY, in Phillipe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Ed. Hachette, 1981, p. 25.

أخرى على أن الفضاء الروائي لا يمكن حصره في مشهد وصفي تقليدي إلا كمكــان. فهـو **لا موضع له** (Atopique) مبثوث في كل مناطق النص، محـايث لبنيـة الكتابـة ذاتهـا وليـس كامنا فقط في معجم الكلمات والعلامات الفضائيـة أو في الأمكنـة الـتي تعبرهـا الحكايـة أو تشغلها طرائق السرد المختلفة.

وكما يلاحظ ميشيل ريمون M. Raimond، من خـلال قـراءات لنمـاذج في الروايـة الأوروبية، فإن «الأوصاف التي لها **رؤية للفضاء**... لا تؤخر الفعل، بل تحتويه، تكـون عنـه الصورة الملموسة»[73]. وبالرغم من أن ميشيل زيرافا – في المرجـع نفسـه – لا يؤكـد علـى الفضاء كمكون مركزي في **العنصر الروائي** (Le romanesque)، فإنه مع ذلك يركز علـى أن هذا «العنصر»، وضمن تحديد أولي، يعـني مجمـوع الأدوات المضمنـة في العمـل الروائـي خلال قرون من طرف الروائيين، وأساسا بالنسبة إليـه: الحكايـة والشـخصية، «لكـن أيضـا الوصف، الحوار، المقتضيات المختلفة للتعبير الزمني أو اللازمني، بدون أن ننســى الحيـل الـتي بفضلها تتشكل عقدة معينة»[74]. وسنجد زيرافـا يعـود، بعـد صفحتـين، ليقبـل – في حالـة الرواية الجديدة – بأن يكون الفضاء أساسا للرواية شريطة الإبقاء على نوع من التقاطعـات والعناصر والأشكال كـأدوات، كموضوعـات علـى أن يخضعهـا الكـاتب في نفـس الوقـت للمسـاءلة، بحيـث تصبـح الشـخصية الـتي كـانت ذات شـأن في عصـــور ســابقة «**علامــة إجرائيـة**»[75].

وواضح أن مثل هذا التزحزح في المنظور التقليدي باتجاه شرعنة العنـاصر والمكونـات «اللازمنية» وجعلها من أسس العنصر الروائي ليس سهلا في تاريخ تطور النظرية السّـردية. ويتعين بالتالي النظر إلى الفضاء وإلى الوصف بالخصوص لا بوصفهمـا عنصريـن للاسـتراحة الحكائية، وإنما كأساسين من أسس بناء عملية تحول المعنى في النص الروائي.

وما دمنا بصدد الحديث عن الوصف، نرى – مع فيليب هامون – أن الوصف ليـس أبدا هو وصف الواقعي، بل أساســا هـو «ممارسـة نصيـة»[76]. ولعـل مـا طـرأ علـى مفهـوم الفضاء في تاريخ الخطاب الروائي وعلى نظرية الأدب هو نفسه، تقريبا، ما طرأ على مفهوم

---

73 - Michel RAIMOND, «L'expression de l'espace dans le nouveau roman», in *Postions et oppositions sur le roman contemporain*, *op. cit.*, p. 182.

74 - Cité par Michel ZERAFA, *Après le roman, le romanesque*, *op. cit.*, p. 199.

75 - *Ibid.*, p. 201.

76 - Philippe HAMON, Introduction...., *op. cit.*, p. 12.

الوصف من أسئلة ووظائف، وما جعله يتبدل ويتطور تقنيا ودلاليا[77]، ودائما في أفق بناء المعنى. لكن، أي معنى بالذات؟ بطبيعة الحال، لا نتكلم هنا إلا عن المعنى **الخلاق** الذي ينسجه وصف خلاق، فضاء خلاق ولغة خلاقة.

لقد عدد فيليب هامون أنواعا عدة للوصف: كرونولوجيا (وصف **الزمن**)، طوبوغرافيا (وصف أمكنة ومشاهد)، بروزوغرافيا (Prosographie) (وصف **المظهر** الخارجي للشخصيات)، إيطوبيا (éthopée) (وصف كائنات متخيلة مجازية)، إلخ...[78]، لكن جان ريكاردو يحصر الوصف في أربعة أنواع استنادا إلى نوعية صلاتها بالمعنى:

«أيؤذن **المعنى المسبق بالوصف**؟ إن الوصف يغدو، إذن، توضيحا كاملا أو قابلا للجدل، ويترجح بين الحشو والعبث. أو يسبق الوصف معنى **لا سبيل إلى دفعه**؟ حينئذ يشكل الوصف مجرد نحو معنى. وهو يوجز كأشد ما يكون الإيجاز ويضرب صفحا عنه فور أدائه المعنى المقصود.

أم هل يجري الوصف انطلاقا من معنى يظل نفسه مكتوما إلى الحد الذي يتجاوز فيه وضع الفرضية؟ الوصف، حينئذ، في تماسكه وعبوديته، وصف مبدع.

أم أن الوصف ينمو انطلاقا من التوجيهات الشكلية؟ الوصف حينئذ، وصف خلاق. إنه يخترع عالما بكل ما في العالم من تماسك، وينزع إلى ابتعاث معنى يدخل معه في صراع...»[79].

لكن ريكاردو، وهو يميل إلى قيمة وأهمية ما يسميه **بالوصف الخلاق** في ابتعاث المعنى وتشكيله، لا يعتبر المعنى مع ذلك «**المعيار الأوحد الاصطفائي الممكن**»[80]. ذلك لأنه ينطلق من نموذج الرواية الجديدة في فرنسا في صياغة تصوره، حيث تلعب توجيهات بناء الشكل الروائي دورا حاسما في تشغيل وتوظيف الوصف، وحيث «كل حضور دقيق

---

77 - *Ibid.*, p. 24, 40.

78 - *Ibid.*, p. 9 - 10.

79 - جان ريكاردو، ***قضايا الرواية الحديثة***، ترجمة وتعليق: صياح الجيهم، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977، ص. 166.

80 - ***نفسه***، ص. 144.

للمعنى إنما هو حضور ناب»[81]. لنقل إن الأمر يتعلق في الحقيقة **بوصف مفتوح**، تماما كما تحدثنا عن نوع من **الفضاء المفتوح**. نقصد هذا الوصف الذي يكون لا زمنيا بالقدر نفسه الذي يكون فيه زمنيا، إذا فهمنا الزمن بالمعنى الذي تعطيه له كريستيفا: «**زمن المتعة**»[82]، حيث يمنحنا النص الروائي نصا آخر: **صمت المعنى**. الصمت اللانهائي الذي يصبح فيه أي كلام عن سيرورة حكائية متوقفة أو عن نتوء أو غياب للوصف أمرا صغيرا للغاية.

اللانهائي؟ نعم، اللانهائي بما هو «الفعل الأصلي»، بتعبير نيتشه، ذلك لأنه «في الزمن اللانهائي والفضاء اللانهائي، ليس هناك من نهايات»[83].

---

81 - *نفسه*، ص. 143.

82 - انظر مقدمة المترجمين في كتاب: رولان بارت، *لذة النص*، ترجمة فؤاد الصفا والحسين سحبان، الدار البيضاء، منشورات دار توبقال، الطبعة الأولى، 1988، ص. 6.

83 - Voir: Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 211.

الفصل الثالث

الفضـاء المفتـوح

I. كيـف نقـرأ الفضـاء؟

كيف نقرأ الفضاء؟ كيف ينبغي - بتعبير أدق - أن نقرأ الفضاء؟

ربما كان الأمر يتعلق في جوهره بسؤال أشمل: «كيف ينبغي أن نقرأ؟»، وبالتالي «ما هي شروط ومقاييس القراءة الجيدة؟» على نحو تساؤلات عبد الفتاح كيليطو[1] البدئية في كل قراءة، لكن العميقة والمؤسسة في نفس الوقت، والتي تقوده إلى القول بأن «ما هو مسلم به اليوم هو أن القارئ يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها»[2]. ومن ثم قصدية كل قراءة. قصدية القراءة التي نحاول أن ننجزها للفضاء، للفضاء الروائي بالخصوص، وبالأخص للفضاء الروائي لسحر خليفة.

ربما احتاجت هذه القراءة لبعض التدقيق، فنحن في الحقيقة لا نقرأ الفضاء[3]، بل نقرأ أشياء وموضوعات وهوامش وظلالا ذات امتدادات وعلائق فضائية في حقل سردي حكائي له خصوصيته وذاكرته وبنيته السيكولوجية والمعرفية، تماما كما «لا نتلقى الزمن [بل] نتلقى أحداثا لها ديمومة معينة، وتتلاحق في نظام معين»[4]. لكننا لاعتبارات تتعلق

---

1 - انظر: عبد الفتاح كيليطو، «مسألة القراءة»، ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، للعروي، وكيليطو، والفاسي الفهري، والجابري، *مرجع مذكور*، ص. 19، وأيضا: عبد الفتاح كيليطو، *الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي*، الدار البيضاء، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1988، ص. 21.

2 - Cf., José MORAÏS, La perception de l'espace et le temps», in L'espace et le temps aujourd'hui, *op. cit.*, p. 150.

3 – *Ibid.*, p. 150.

4 - *Ibid.*, p. 150.

بالتبسيط والسهولة، وخضوعا للعادة، نواصل حديثنا عن قـراءة الفضـاء وتلقـي الزمـن[5] في النص الأدبي وفي الواقع.

وإذا كان كل نص يـ«**ينظم نوعا من الاستراتيجية**»، كما يقـول لنـا أيـزر، ينـدرج ضمنها الفضاء وقد تكون في جوهرها وفي شموليتهـا اسـتراتيجية فضـاء بـالذات، فـإن هـذه الاستراتيجية تحتاج بالتالي إلى أفق استراتيجي هو الذي ينجزه نوع من الاسـتراتيجية تنظمـه القراءة. القراءة التي ينجزها قارئ يدخل «المجابهة» مع النص مسلحا بـ«**حاجاته، كفاءاتـه، معلوماته ونواياه**» بتعبير أحد النقاد[6]. مجابهة ندخلها أيضا كقراء «**وفقا لمصالحنا وثقافتنـا، أي وفقـا لأفقنـا بكـل اختصـار**. وهـذا مـا سمـاه يـاوس في أعقـاب كـادامر «اندمـاج الآفاق»...»[7]. بمعنى أننا نتلقى النص هنا كي نشركه بعضا من انشغالاتنا مثلمـا يـأتي هـو أيضا إلى لقائنا محملا بانشغالاته. ومن ثم يغدو السؤال: كيف نقرأ النص؟ سؤالا آخـر هـو الذي طرحه إيش: «**ما الذي يقوله النص لي وما الذي يمكن أن أقولـه للنـص؟**»[8]. هكـذا تتخلص القراءة مـن اهتماماتهـا التقنيـة الجـامدة، وتمضـي إلى عمقهـا الأنطولوجـي، حيـث تلامس «حركات وإيقاعات الأفكار والكلمات»[9] وتجعل وظيفتها الأساسية في تحقق نـوع من «الوعي بالذات والوعي بالنص في حركة يتداخل فيها الواحد مع الآخـر دون أن يفقـد مع ذلك استقلاليته»[10]. إن القراءة لا قيمـة لهـا إن كـانت مجرد ابتـلاع اسـتهلاك وترديـد لأفكار ونوايا النص وحده، بل إنها لا تستقيم ولا تتحقق فعليا إلا مـن خـلال تفاعلهـا مـع الذات القارئة كما سيمر معنا فيما بعد.

نعم، للنص خصوصيته وتميزه، كما يوضح ذلك جيدا يوري لوتمان[11]، لكنه لا يقرأ

---

5 - W., ISER, L'acte de lecture, *op. cit.*, p. 161.

6 – ستينميـز، ذكره إلرُود إيش، «التلقـي الأدبـي»، ترجمة محمد برادة، مجلـة ***دراسـات سيميائيـة أدبية لسانية***، العدد السادس، خريف – شتاء 1992، ص. 23.

7 – ستـاروبنسكي في تقديمـه لكتـاب هـانس روبـير يـاوس: *Pour une esthétique de la perception* (الترجمة الفرنسية)، انظر مجلة دراسـات سـيميائية أدبيـة لسـانية، ***مرجـع سـابق***، ص. 45. (ترجمة محمد العمـري).

8 – إلْرُود إيش، ***مرجع سابق***، ص. 16.

9 - Georges POULET, in Qu'est-ce qu'un texte?, *op. cit.*, p. 66.

10 - *Ibid.*, p. 66 - 67.

11 - Iouri LOTMAN, *La structure du texte artistique*, *op. cit.*, p. 55.

نفس القراءة بالنسبة لكل القراء، فهو يمنح لكل قارئ خبرا مختلفا، كل حسب مستوى وطبيعة وطريقة فهمه وإدراكه. وهكذا، تصبح قراءتي للنص تحققا لذاتي وتحليلا لها. كأن النص كتب أصلا ليحرك فقط نص النفس التي تقرؤه، بل كأن الذي يتحدث «داخل» العمل المكتوب يتحدث أيضا «داخل» الذات القارئة[12]، والحال أن هذا الذي يحدث - كما سنرى - لا يحدث إلا في المسافة القائمة بين الكتابة والقراءة، أي في الفضاء الذي يجمعهما. فضاء التفاعل. هنا، حيث تتبع القراءة «سبيل استجواب الذات»[13] التي تقرأ واستجواب الذات التي كتبت كما فعل عدد من القراء الجيدين: رولان بارت، دي مان، ستانلي فيش، ف. أيزر، أمبرتو إيكو، عبد الفتاح كيليطو... وآخرون.

بهذا المعنى، ليست القراءة شيئا معطى فقط بواسطة النص الذي نقرؤه، بل هي فعل نبنيه وننميه عبر سفر جميل «**لخيالنا العقلي**»، بتعبير أحد الباحثين المغاربة[14]، نعيد نسجه عبر ذواتنا ونتيح له إمكانية حياة جديدة ومختلفة فينا، في أنفسنا وفي أجسادنا معا. «إن النص المقروء من طرف القارئ يحيا ويتذوت. إنه نسيج، لكنه نسيج من مادة حية، متألمة، وربما مفكرة»[15]. بتدقيق أكثر، نحن نقتحم فضاء مكتوبا بوعينا كقراء، لكن الذي يحدث أن **الوعي القارئ** يجد نفسه مراقبا، محروسا بعناية ولطف لا وعي النص المكتوب. ومن ثم، لابد من القارئ الذي يعطي للكتابة معنى. القارئ الجيد إذن ضروري لتشكيل النص وتتمته، وإلا بقي مبتورا وناقصا. هكذا أوضح الأمر لنا أحدهم قائلا: «الكلام هو نصف يقوله المتكلم ونصف يسمعه المستمع»[16]. بل، ربما، كانت قراءتنا في جوهرها استنطاقا لصمت الكتابة. أن نخترق خطابا له وضعه الاعتباري، له معناه ومعناه المتعدد، أن نفتح شهية للكلام والتواصل، أن نكشف أسراره وإضماراته ونملأ فراغاته، وأن نتيح للقراءة - بتعبير ميشيل فوكو - فرصة «**أن تقول في الأخير ما كان منطوقا به بصمت هناك**»[17].

---

12 - وليم راي، المعنى الأدبي، *م.م*، ص. 76.

13 - *المرجع السابق*، ص. 208.

14 - انظر مناقشة عبد السلام بنعبد العالي لمداخلة عبد الفتاح كيليطو، ضمن كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، *م.م*، ص. 39.

15 - Georges POULET, in Qu'est-ce qu'un texte?, *op. cit*., p. 65.

16 - Montaigne, in Michel ERMAN, *L'œil de Proust*, Paris, Ed. A. - G. NIZET, 1988, p. 122. «*La parole est moitié à ce qui parle, moitié à celui qui écoute*».

17 - ميشيل فوكو، *نظام الخطاب*، ترجمة د. محمد سبيلا، بيروت، دار التنوير، الطبعة الأولى، 1984، ص. 19.

لكنها لا تقوله في حالـة امتثـال متبـادل، بـل ثمـة شـك قـائم مـا بينهمـا. ثمـة أيضـا «**قـوى متخاصمة**» لا يمكن التوفيق بينها إلا بخلق حالة «مجابهة» أو حالة تنافس بين وعـي القـراءة ووعي الكتابة، اختراق لحميمية الكتابة، على نحو ما يؤكده موريس بلانشو[18]، لنحصل في النهاية على ما أصبحنا نعرفه ونردده ونسميه، اليوم، الفضاء الأدبي.

الكتابة تستدعي، إذن، القراءة[19]. إنها تستدعي التأويل بمعنى أوضح، والفضاء الذي تهيؤه لنا الكتابة يستلزم بهذا المعنى فضاء تهيؤه القراءة. هنا نفهم، بصيغة أخرى، مـا قلنـاه في الفصل الأول بأن استراتيجية الفضاء هي استراتيجية كتابة واسـتراتيجية قـراءة. وبالتـالي، يصعب أن نوافق على الامتثال الذي يدفع بلانشو القراءة نحوه: «القـراءة لا تخلـق شـيئا ولا تضيف شيئا. إنها تتيح الوجود لما هو موجود»[20]. نعم. القراءة حرية لا تمنـح الوجـود ولا تأسره، وخاصة لما يتعلـق الأمـر بوجـود وعـي الكـاتب في النـص، اي مـا أراد الكـاتب أن يقوله، لكن حرية القراءة أكثر شساعة من ذلك. إنها تهتم بما لا يريد الكاتب قوله أيضا.

هكذا تكون القراءة التحاقا بنية الكاتب، التحاقا بعالم الكتابة كمـا هـو مهيـأ أصـلا لإعادة صوغ ولإعادة نسج، وفق مشترطات التفاعل، وفي أفق يجعل القـارئ «**لامسـتهلكا للنص، بل منتجا له**»، حيث تنتفي العلائق التقليديـة بـين «**الصـانع والمسـتعمل، صـاحب النص وزبونه، مؤلفه وقارئه**»[21]، وحيـث تتجـه القـراءة صـوب هدفهـا مسترشـدة بأفقهـا النظري والمعرفي، مستندة إلى ذاتها المؤسسة. إن الكتابة، من ثم، لا تتحقق «إلا لأنها تحمل في داخلها إمكانية القراءة والعكس صحيح أيضا. فالقارئ لا يستطيع أن يملأ بـالمعنى المحـدد إلا العمل الذي لا يكون محددا تحديدا مطلقا»[22]. وهذا بالذات، ما يتيح لنـا في كـل قـراءة فاعلة نوعا من الاستجابة المنتجة، نوعا من «الدمج النفسي» الذي «يسمح للمرء بأن يشعر بخيال النص كأنه خياله»[23]. ألم يقل هنري جيمس، في هذا المعنى، بأن «كل مؤلف يمكـن

---

18 - Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard (Idées), 1955, p. 305.

19 - Edmond BARBOTIN, «Présupposé et requêtes de l'acte de lire», in Qu'est-ce qu'un texte?, *op. cit*., p. 123.

20 - Maurice BLANCHOT, *op. cit*., p. 10.

21 - R. BARTHES, S/Z, *op. cit*., p. 10.

22 – انظر وليم راي، المعنى الأدبي، **م.م**، ص. 25.

23 – **نفســه**، ص. 75.

أن «يبتكر» قارئه بنفس الطريقة التي يبتكر بها شخصياته»؟[24]. هذا معناه أن الكتابة وهي تنكتب تنجز بنينة مسبقة لقارئ مفترض، وبالتالي لمعنى محتمل كما يؤكد ذلك فولفغانغ أيزر في كتابه «القارئ المفترض»[25]. معناه أيضا أن «القارئ المفترض شرط نصي وسيرورة لإنتاج المعنى»[26]. وذلك من خلال تحقق المحتمل بواسطة عملية القراءة. إن النص المكتوب ينجزه الفاعل الفني وفق شروط ومتطلبات الفعل الفني، بما هو تجربة ومعرفة وتقنيات وأسلوب ومتخيل معين، لكنه يظل دلاليا فعلا ناقصا ما لم يتهيأ له فاعل جمالي ضروري هو بالذات فعل القراءة، بما هو معاينة للنص الأدبي ولمظاهر الاستجابة له. «وينتج عن هذه الوضعية أن العمل الأدبي لا يكون مطابقا للنص، ولا لإنجازه، وإنما هو مكان وسط بينهما. فهو أكثر من النص، لأن هذا الأخير لا يغدو حيا إلا حينما تتحقق ملموسيته. كما أن تحقيق هذه الملموسية لا يوجد، بوجه من الوجوه، مستقلا عن الاستعداد الفردي للقارئ: إن تلاقي النص والقارئ هو ما يمنح الوجود للعمل الأدبي، غير أنه لا ينبغي إطلاقا لهذا التلاقي أن يغدو مرادفا لارتباط مقحم، بل يجب أن يظل احتماليا دائما بحيث لا يطابق بينه وبين واقع النص، ولابينه وبين الاستعداد الفردي للقارئ»[27]. وبالتالي، فالقراءة تصبح هي بالذات هذا المزج المعقد بين بنية النص وكيمياء الذات القارئة.

إن علاقة القارئ بالنص – ينبغي المزيد من التأكيد – هي علاقة مزدوجة: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص. هنا يتأسس الحوار والتبادل، وتتبلور تلك الجدلية اللانهائية التي «تعمل على المحورين الزمني والفضائي»، حيث يكون النص متوفرا – بالضرورة – على استراتيجية ينبغي للقارئ أن يستثمرها لا لفهم النص، بل لبناء معناه المتعدد. واستراتيجية النص هذه هي التي تنظم في الحقيقة المنظورات المتعددة الممكنة للنص ذاته، وتأخذ على عاتقها دور تحفيز القارئ على المساهمة في بناء المعنى.أيضا، فإن «النص

---

24 – هنري جيمس، «قارة أدبية مجهولة»، عن الملحق الثقافي لجريدة **الاتحاد الاشتراكي**، العدد 109، 22 دجنبر 1985.

25 – انظر التقديم النقدي الذي أنجزه حول هذا الكتاب إبراهيم الخطيب، الملحق الثقافي لجريدة ***الاتحاد الاشتراكي***، العدد 118، 23 فبراير 1986 – (صص. 4-6).

26 – *نفسه*، ص. 6.

27 – *نفسه*، ص. 4.

ينتج القراءة التي يستطيع إنتاجها، وهو لا يوجد إلا في قراءته»[28]، كما يرى كريفل، ذلك لأن «النص هو أثره. أثره أو وقعه (L'effet) يحضنه، حيث تحكمه نية تتغيا نتيجة ما (...) فالنص لا يتميز عن الأثر الذي يولد في ذاته»[29]. من ثم، رأى ألتوسير أن الآثار لا يتعين أن تكون خارجية عن البنية، ولا أن تكون موضوعا، أو عنصرا أو فضاء موجودين قبليا لتأتي البنية كي تسجل عليهم رسم نوعها: بل العكس تماما، هذا يعني أن على البنية أن تكون محايثة لآثارها، [...] ليرتكز وجود البنية كله في آثارها. وباختصار، فإن البنية التي ليست إلا تنسيقا نوعيا لعناصرها الخاصة، لن تكون ذات قيمة خارج آثارها»[30]. ويوضح كريفل هذا الرأي أكثر قائلا: «إن النص يحمل أثرا معينا، ويشغل الأثر وضعية راجحة (موجهة) مقارنة مع «المنطق الداخلي» للنص، والذي لا يكون أبدا وحده منظما ذاتيا، فالأثر هو إمكانية فهم النص»[31].

تأسيسا على ذلك، وبما أن الفضاء ليس مجرد خريطة جغرافية، أي ليس نصا ترتيبيا غير ذي موضوع، إن استعرنا تعبيرا ليوري لوتمان[32]، فإنه يكون بدوره نتاجا لاشتغال تراكمي للدلالة، وذلك من حيث إنه كباقي العناصر التكوينية للخطاب الروائي يعيد القارئ بناء معناه ويشكل مظهرا من مظاهر نشاط القراءة.

وليس جديدا في هذا الإطار أن نعرف أن الفضاء الروائي يتحكم فيه فضاء القراءة. يقول ميشيل بيتور Butor: «إن مجموع العلائق الفضائية القائمة بين الشخصيات أو المغامرات التي تحكى لي لا تستطيع أن تصل إلي إلا بواسطة مسافة أتخذها بالنسبة للمكان الذي يحيط بي. عندما أقرأ غرفة في رواية معينة، فإن الأثاث الموجود أمام عيني، وبدون أن أنظر إليه، يتناءى أمام الأثاث الذي ينبجس أو يرشح من العلامات المرسومة على الصفحة.

«إن هذا الكتاب (Volume) - كما يقال - الذي أمسكه بيدي، يحرر في ظل انتباهي إيحاءات تفرض نفسها، ترتاد المكان الذي أوجد فيه، تغربني [تحملني إلى مكان آخر]. هذا المكان الآخر لا يهمني، لا يمكنه أن يستقر إلا

---

28 - Charles CRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque: un état du texte (1870 - 1880) (un essai de constitution de sa théorie)*, Ed. Mouton, 1973, p. 32

29 - *Ibid.*, p. 17.

30 - *Ibid.*, p. 20.

31 - *Ibid.*, p. 21.

32 - Iouri LOTMAN, o*p. cit.*, p. 334.

بقدرما لا يسعني المكان الذي أوجد فيه (...) إن المكان الروائي هو إذن تخصيص (Particularisation) «مكان آخر» تكميلي للمكان الواقعي الذي يستحضره»[33].

ليس فضاء القراءة، إذن، هو **فضاء التفاعل** الذي تنسجه قراءة السواد على البياض في النص الروائي، بل هو أيضا تضافر جملة من العناصر الأخرى لإسناد الخطاب المتخيل بما يسميه أيزر «الوضعية المرجعية» التي «تنبني، بمشاركة القارئ، عبر تمثل خاص للواقع وفي استقلال عنه في ذات الوقت»[34]. هكذا باختصار يمكن القول بأن **كل قراءة للفضاء الروائي هي**، بمعنى ما، قراءة للنص الروائي بكل مشترطاته. وبالتالي، أن نقرأ الفضاء الروائي هو أن نضبط عناصر وضعيته المرجعية: **السجل، الاستراتيجية، مستويات المعنى، مواقع اللاتحديد**[35]، كما لو كنا نقرأ النص كاملا.

بهذا المعنى، يمكننا أن نتحدث عن سجل الفضاء الروائي في رواية معينة أو في متن روائي معين لا عن سجل رواية أو روايات فقط. ويمكننا أن نفعل نفس الأمر بالنسبة لباقي المفاهيم، فنتحدث عن استراتيجية الفضاء، عن مستويات المعنى الفضائي وعن مستويات اللاتحديد كما يمكن أن تتيحها لنا قراءة المقاطع المؤشرة إلى حضور فضاءات في النص الروائي المدروس. عملية إجرائية في الحقيقة طموحها أن تطوع منهجية للقراءة تبدو، في أصلها وفي جوهرها، مرنة جدا، خصوصا حينما نكون مقتنعين بأن مشاركة القارئ للنص في تركيب المعنى «تقتضي ككل مشاركة مراعاة مصلحة الجانبين، أي مصلحة النص ومصلحة القارئ. ينتج عن هذا شئ لابد من ذكره، وهو أن القارئ يمكنه أن يكون وفيا تماما للنص، كما أن النص لا يمكن أن يكون وفيا تماما للقارئ. بعبارة أخرى: القارئ لا يقترب من النص وهو أعزل خالي الوفاض، فللقارئ اهتمامه وتنظيمه الفكري، وحتى لو

---

33 - Michel BUTOR, Répertoire II, *op. cit.*, p. 43.

34 – انظر: عبد العزيز طليمات، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ إيزر»، ***دراسات سيميائية أدبية لسانية***، العدد 6، خريف – شتاء 1992، ص. 58.

35 – ***نفسه***، صص. 58 – 62. ونشير إلى أننا سنسترشد بهذه الدراسة الجيدة في توظيف إجرائي لمفاهيم إيزر المشار إليها في تتبع وتشغيل المفهوم المركزي لبحثنا (الفضاء)، استنادا بطبيعة الحال إلى مؤلف إيزر ***L'acte de lecture*** واعتمادا على طموح وروح المغامرة التي تقتضيها سيرورة البحث نفسه.

شاء فإنه لا يستطيع أن يتخلى عن هذا التنظيم، والنص بدوره لـه تنظيمـه الفكـري، ويـأبى الخضوع للقارئ. لذلك يقع أخـذ ورد بـين الطرفـين، أي تقـع مسـاومة، والنتيجـة الـتي لا مناص منها لهذا الجدال الدقيق هي أنه يقع تحوير مزدوج: التحوير الأول: تحوير المنهج المتبع لكي يلائم النص، التحوير الثاني: تحوير النص لكـي يلائـم المنهـج»[36]. ولأن الأسـتاذ عبـد الفتاح كيليطو يعرف أن طرحا كهذا الطـرح المنهجـي قـد يبـدو للبعـض متسـرعا أو قـابلا للاستنكار، مع أنه نجح هو شخصيا في تطبيقه وأعطى نتائج هامة في دراساته وأبحاثـه، فإنـه يسارع إلى مزيد من التوضيح قائلا: «قد تبدو لكم هذه النتيجة مستنكرة، خصوصا القسـم المتعلق منها بالنص الذي يتم تحويره، كيف يستساغ أن يحـور النـص؟ ومـع ذلـك، فكيفمـا كانت القراءة، فإن هذا التحوير يحدث لامحالة، سواء كانت القراءة تقليدية أو حديثة، ولـن يجادل في هذه النقطة إلا معاند. طبيعة العلاقة بين المحلل والنص هي التي تقتضي وتحتـم هـذا التحوير»[37].

أضف إلى ذلك أنه – كما يذهب إلى ذلك الدكتور محمد مفتاح – «ليس مشـروطا على كل نظرية أن تجيب عن كـل إشـكاليات يطرحهـا النـص يكفـي أن تجيـب عـن نقطـة أخرى أو تقترح نظرية مغايرة... فعلى هذا الأساس، المهم هو أن تكون أعمالنا قادرة علـى تسليط بعض الأضواء على الزوايا المعتمة التي لم تضأ من قبل»[38]. لكننا مع ذلك نبقى أكثر حرصا على استيحاء المعطيات الاساسية لنظرية القراءة، لإستتيقا القراءة بالأخص، صاعدين إلى تجسيد عمقها الفلسفي الظاهراتي من حيـث إن «نظريـات الظاهراتيـة في القـراءة أكـثر أناقة من غيرها لأنها تضم الفعـل والبنيـة في إطـار فكـرة واحـدة، وهـي **القصـد**. القصـد لابمعنى مرادف للرغبة التي يعبر عنها القارئ أو «لما أراد أن يقوله المؤلف»[39]، بل كمحـدد لفعل الوعي وبنيته على أساس مبدأ القصدية.

وإذا كان اجتهاد إيزر في كتابه المشار إليـه هـو الرحـم النظـري لقراءتنـا، فـالحق أن

---

36 – عبد الفتاح كيليطو، الملحق الثقافي لجريدة *الاتحاد الاشـتراكي*، العـدد 66، الأحـد 24 فـبراير 1985، ص. 6.

37 – *نفسـه*، الصفحة نفسها.

38 – د. محمد مفتاح. انظر الحوار الذي أجرته معه مجلة *آفـاق* (الصادرة عن اتحاد كتاب المغـرب)، العدد 1، السلسلة الجديدة، 1990، ص. 164.

39 – انظـر وليم راي، المعنـى الأدبـي، *م.م*، ص. 17.

«النسق النظري و - ضمنيا - ترسانَتَة الاصطلاحية لا يوجدان إلا بارتباط مع الموضوع. تماما كما لا يمكن أن يكون ثمة من وجود للموضوع خارج الإشكالية والمجموع الاصطلاحي النسبيّيْن هنا»40. وتنتج القراءة في هذا الأفق المنهجي إذا أتيح لها أن تستند إلى تلك الروح الشعرية للعمل الأدبي التي تحدث عنها أمبرتو إيكو. الشعرية لا بوصفها «**قانونا مطلقا**»، بل باعتبارها «البرنامج الإجرائي» الذي ينويه المبدع في كل عمل أدبي قيد الإنجاز، وبمقتضاه يضمن عمله وجملة من المعاني البنيوية والتكوينية تسمح بـ«تسلسل التأويلات» وتعاقب «نمو المنظورات»41. ويلتقي إيكو مع إيزر في هذا المنجز النظري المؤسس لعملية القراءة، وخصوصا حينما يؤكد إيكو بدوره على أهمية وضرورة أن يدخل النص في قواعد لعبه «فضاءات بيضاء» تستلزم استراتيجية معينة للكتابة يكون بإمكانها أن تتيح للقارئ بالفعل المساهمة في القيام بدوره التأويلي على أكمل وجه. استراتيجية ليست في النهاية إلا عملية دقيقة «لاختيار معجم الأسلوب» لا تفتأ تجد لها «القارئ النموذجي» الذي يصفه إيكو بكونه «القادر عبر الزمن على تفعيل أكبر قدر من القراءات المتقاطعة»42. ومن ثم، طور إيكو - جنبا إلى جنب مع إيزر وياوس وبارت وآخرين- مفهوم القراءة المفتوحة أو ما يسميه هو «**الأثر المفتوح**» *L'œuvre ouverte*، حيث إلى جانب كون النص نسيجا، من الأقوال الشفوية أو المكتوبة مثلما من تعدد مناطق المسكوت عنه، ركز بالأساس على أهمية الإمساك بالنص **من تحت** «من مستوى القراءة نفسها» مقللا من أهمية الانشغال بالنص **من فوق** «على مستوى قواعد الانفتاح» كما يفعل غريماس وتلامذته مثلا43. وهكذا يصبح جوهر دراستنا هو البحث في نوع من «**الفضاء المفتوح**»، لابمعناه المعماري، بل من زاوية قابلية الفضاءات الروائية للكاتبة الفلسطينية سحر خليفة للقراءة من حيث تكون القراءة تعاونا في صوغ المعنى الفضائي بين الطرف الفني (المنتج) والطرف الجمالي (المتلقي)، ومن حيث يصبح الفضاء المفتوح في قراءتنا هذه الفضاء الذي تنتجه البنى النصية وطبيعة الاستجابة من جانبنا كقارئ فرد ربما، لكنه قارئ يعبر عن جماعة تأويلية معينة. لنقل إننا بصدد القارئ غير المنتفخ باقتناع تحقق «الصفاء العلمي» في

---

40 - Steffen NORDAHL LUND, *L'aventure du signifiant (une lecture de Barthes)*, Paris, Ed. PUF, 1981, p. 21.

41 - Umberto ECO, L'œuvre ouverte, *op. cit.*, p. 10.

42 - Jules GRITTI, *Umberto Eco*, Paris, Ed. Universitaires, 1991, p. 34 - 35.

43 - *Ibid.*, p. 34.

قراءته، بل إننا بمعنى آخر بصدد «قراءة مرحة»، كما يسميها نيتشه، تنهض على أساس الاستراتيجيات النصية وتولي الاعتبار الأقصى للتجربة الشخصية ولحقل الوعي الذاتي للقارئ في إنتاج المعنى، معنى الفضاء وبالتالي معنى النص الروائي.

II. الفضاء رحم المعنى

عندما سئل الحكيم، في قصة شرقية شائعة، عن معنى الحياة، أجاب: «الحياة نافورة». ولما سئل من جديد: «ولماذا هي نافورة؟» رد قائلا: «وإن شئت، فهي ليست نافورة». هكذا ينبني المعنى، معنى الأشياء ومعنى الكتابة. إنه «**اليقين الملفوف بالشك**»[44] فعلا. الإمكانية المفتوحة لكي تمنح لابتكارات المتخيل جوهرا دلاليا حتى تصبح قابلة للتمثل والاستيعاب والتلذذ.

لذلك، لا يمكن للفضاء الروائي كتجل لتشييد معين للمتخيل أن يكون بلا معنى. وقد سبق لهنري لوفيفر أن كتب أن «الفضاء لم يكن أبدا فارغا، بل تكون له دلالة على الدوام»[45]. لايمكن للفضاء أن يكون مجرد مكون مرمي في مساحات النص الروائي بلا معنى. كل شئ، كل مكون في الخطاب الروائي له معنى ويتعين أن يكون له معنى. ليس هذا في حقل الكتابة الأدبية فقط، بل لربما في الوجود الإنساني كله. حتى إذا كان هناك شئ بلا معنى، فإن علينا أن نبتكره له، وإلا فلن تكون الإنسانية جديرة بإنسانيتها على نحو ما أوضحه بارت[46].

وقد يكون البحث في **معنى الفضاء** مفيدا في محاولات التقريب بين النص الأدبي والعمل التصويري (pictural)، وهذا ليس مجال انشغالنا في البحث الحالي، لكنه - وهو يسائل طبيعة ووظيفة المعنى الأدبي من خلال معنى الفضاء في الكتابة الروائية أساسا - يمكنه أن يطوع بعض المعطيات النظرية لفن التصوير (Peinture) لتشغيلها في القراءة الأدبية وفي محاولة الإمساك بحقيقة الكتابة، وذلك لمعرفتنا أن «**المعنى ممتزج بالحقيقة**» وأن «**الدلالة هي سبيل الحقيقة**»[47].

---

44 - عن قراءة في فكر وتجربة بيتر بروك (عبد الواحد عوزري)، انظر: الملحق الثقافي لجريدة ***الاتحاد الاشتراكي***، العدد 113، 19 يناير 1986.

45 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 180.

46 - Roland BARTHES, cité par Gérard GENETTE, Figures I, *op. cit.*, p. 194.

47 - Roland BARTHES, S/Z, *op. cit.*, p. 68.

ربما كان من المحال أن نتصور - كما أكد ليفي شتراوس في إحدى محاضراته - «معنى ما دون نظام»[48]، وبالتالي فمن إكراهات نظام الفضاء بالذات أن معنى الفضاء يصعب احتزاؤه من معنى الزمن، ذلك لأنهما معا يشكلان «حوضا دلاليا»[49]. ومن ثم، فإن كل اختراق لحقل المعنى لن يتم إلا بالمرور عبر فهم وتحليل الفضاء والزمن في تداخلهما الجوهري العميق من حيث إنهما المركز المستقطب لكل العناصر السردية والحكائية في الخطاب الروائي. وكما نبه باختين إلى ذلك، فإن هذا الاختراق يمر على الأرجح عبر باب «الكرونوطوبات»[50]. الكرونوطوب كفضاء رمزي، كبعد من الأبعاد الفلسفية في الكتابة الروائية، وربما كأحد مميزاتها التجنيسية. لكن اعتبارات التنسيب في كل بحث تستدعي، على كل حال، عملا إجرائيا بما قد يقتضيه من فصل وأولويات.

ولأن الدلالة تمثل «أثر التكوين البنيوي» لكل نص[51]، فإن تحليل الفضاء، تحليل معنى الفضاء، يمنحنا منفذا للإمساك بالدلالة الشاملة للعمل الروائي[52]. ولذلك فإن هذا الحدث القائم «بين الكلمات وفي عقل القارئ» هذا الشئ الهش الذي نسميه «المعنى» برغم كل الأهمية التي قد نعطيها له فإنه ليس مطلقا، فهو محكوم بمعايير العقل والحقيقة، وبالتالي فإن ما نتصوره «**واقعية المعنى**»، بتعبير إدمون باربوتان، يشكل نقطة اختلافاتنا مثلما قد يشكل نقطة تلاقياتنا[53]. وبهذه الكيفية، فإنه يصعب أن يتفق معنى أدبي معين مع قصد واحد. وبالتالي، لذلك تشكل الأعمال الأدبية «نوعا من الشك»[54]. فهل لذلك أيضا بدا لجورج بيريك - كما مر معنا - أن **الفضاء شك**؟

لذلك - فيما نتصور أيضا - ألح دريدا في نسقه الفكري التفكيكي على أن «**هوية**

---

48 - كلود ليفي شتراوس، ***الأسطورة والمعنى***، ترجمة صبحي حديدي، الدار البيضاء، منشورات عيون المقالات، الطبعة الثانية، 1986، ص. 14.

49 - نستعير هذا التعبير الاصطلاحي من جلبير ديران، عن كتاب محمد سبيلا، ***حوارات في الفكر المعاصر***، الرباط، مؤسسة البيادر للنشر، الطبعة الأولى، 1991، ص. 192.

50 - M., BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978, p. 398.

51 - Charles CRIVEL, *Op. cit.*, p. 54.

52 - Jean WEISGERBER, L'espace romanesque, *op. cit.*, p. 228.

53 - Edmond BARBOTIN, in Qu'est-ce qu'un texte?, *op. cit.*, pp. 146 - 149.

54 - وليم راي، المعنى الأدبي، *م.م*، ص. 23.

المعنى ضمن الاختلاف» تتمثل في تعريفه، حتى أن إمكانية معانيه «الأخرى»، في أماكن أخرى وأزمنة أخرى تصبح شرط هوية المعنى والآفاق التي يستند إليها المعنى وتظهر فضائيا في لغة النظريات التفسيرية للظاهراتية لابد أن يعاد التفكير فيها وتعد جزءا من التيمة. فالظروف الخارجية إنما هي داخل المعنى ولايمكن أن يعني المعنى إلا بفضل الخارج: «الآخر» الذي يحتويه بوصفه إمكانية القيام بوظيفته»[55]. معناه أيضا أن سؤالنا: **كيف يكون للفضاء الروائي معنى؟** يجد جوابه لا فحسب في هويته المزدوجة: بوصفه «معنى» تصوغه الكتابة وتعيد القراءة تشييده، ولكن أيضا في تعدد واختلاف كل تشييد جديد في تاريخ تطور وتراكم قرائه.

ولأن المعنى، معنى الفضاء ومعنى غيره من مكونات الخطاب الروائي، مضمر على الدوام، «**واضح في صمت**» بتعبير ميرلوبونتي[56]، فإنه يصعب في ظل تلاحق القراءات والاستعمالات والتأويلات، أي بمجمل أشكال وصيغ التشييد، أن يحافظ النص الروائي (الأدبي عموما) على تجانس حقله الدلالي حتى وإن ظل تماسكه البنيوي قائما. ولعل أحد أبرز شروط شعريته أن يبقى «احتياطيا دلاليا قابل للنفاد»[57].

هكذا يمكن أن يكون معنى الفضاء الروائي أحد أكبر الإشكالات المطروحة في الحقل النظري والنقدي مما يطرح صعوبات ومشاكل عدة بالنسبة للباحث في الموضوع. لذلك، ليست هناك من إمكانية للإمساك بمعنى الفضاء واختراقه إلا من خلال تركيبه. «المعنى يجب تركيبه - يقول كيليطو - وهنا تظهر العلاقة الحميمية بين القارئ والنص، كلاهما يشترك في تركيب المعنى. لولا هذه المشاركة لما برز المعنى، مع العلم أن المعنى ليس سوى إمكانية لا تنفي وجود إمكانيات أخرى»[58]. وإذن، كيف تمكن قراءة المعنى، روح النص؟ طبعا، كما يقترح علينا بارت، بالإسهام في وقائع النص، وذلك لكي يغدو القارئ قادرا على خلق سياقات مؤتلفة ومختلفة، وعلى نحو تصبح معه كل قراءة بمثابة تحد كبير لذاكرة القارئ»[59].

---

55 - *نفسه*، ص. 161.

56 - MERLEAU PONTY, Le visible et l'invisible, *op. cit.*, p. 267.

57 - - Umberto ECO, L'œuvre ouverte, *op. cit.*, p. 23.

58 - عبد الفتاح كيليطو، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، **م.م.**

59 - إديث كيروزيل، **عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو**، مرجع مذكور، ص. 197.

واسترشادا ببارت أيضا، يمكننا أن نقول إن قراءة الفضاء معناها أن نجد (نوجد) معاني الفضاء **«وأن نجد المعاني، هو أن نسميها»**[60]. هكذا تصبح قراءتنا نوعا من التحقق اللغوي لـ**«أنا»**نا القارئة. علينا ألا ننسى أن الفضاء ليس مصنوعا من أحجار أو من طوب، بل هو تشييد لغوي. فلا معنى خارج اللغة. هكذا، إذن يغدو الوضع: أن أقرأ الفضاء هو أن أسهم في بناء معناه. أعيد تكوينه. لكنني، وأنا بصدد هذا التكوين، في نفس الوقت يكونني النص بدوره. **«كتابة نص القراءة»**[61] من هنا خطورة الكتابة كما يحددها ديريدا: «لا تعقّل يمنعها من هذا الاستعجال الجوهري في اتجاه المعنى الذي تؤسسه هي، والذي هو مستقبلها أولا»[62]..يتوقف ديريدا عند أهمية التواصل بين الكتابة والقراءة في نسج المعنى والتحريض على نهوضه، ومن ثم يرى «أن على المعنى أن ينتظر أن يقال وأن يكتب، حتى يسكن نفسه ويصبح ما يكون باختلافه عن نفسه، اي المعنى (...). بهذا يستعيد الفعل الأدبي قدرته الحقيقية في منبعه وفي أصله»[63].نستنتج من ذلك أن الفضاء أو أي مكون روائي آخر لا يمكنه أن يبقى ساكنا، جامدا بدون أن يعرض نفسه للدور التوليدي العجيب الذي تنجزه سيرورتان (إحداهما على الأقل): **«سيرورة الاستنبات»** (Germination) و**«سيرورة التفكيك»** (Destruction) - بتعبير هنري ميتران في تقديمه لكتاب دوني برتران[64]. وهما سيرورتان تمنحان لحقل القراءة إمكانيات تأويلية كثيرة، وذلك بإبقائهما على النص مفتوحا ومؤهلا باستمرار لإنتاج أسباب المتعة الجمالية.

إن سيرورة الاستنبات، بما هي تعبير عن دينامية النص الداخلية وعن توفره مسبقا على أرضية مشعة بالمعاني الكامنة، وسيرورة التفكيك، بما هي تنمية متواترة لمناطق التوتر وعملية مقابلة بين القوى الذاتية المتخاصمة بين ثنايا النص، تجعلان من كل نص أدبي، من كل مكوناته، خزانا ولودا للمعنى: كل قارئ يؤسس معناه الخاص. كل تاريخ جديد يأتي لا يستنفد الاحتياطي الدلالي للنص. وفي هذا المنحى كتب بارت يقول:

«إن كل عصر يمكن أن يعتقد فعلا بأنه يمتلك المعنى الأصولي للأثر، لكن يكفي أن يُوَسَّع التاريخ قليلا حتى يتحول هذا المعنى المفرد إلى معنى جمع.

---

60 - R., BARTHES, S/Z, *op. cit.*, p. 17.

61 - Steffen NORDHAL LUND, L'aventure du signifiant..., *op. cit.*, p. 91.

62 - جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، م.م، ص. 143.

63 - *نفسه*، ص. 142.

64 - Henri MITTERAND, in *L'espace et le sens*, Op. cit., p. 11.

والأثر المغلق إلى أثر مفتوح. إن تعريف الأثر الأدبي ذاته يتغـير: فهـو لم يعـد واقعة تاريخية وإنما أصبح واقعة أنثروبولوجية نظرا لأن أي تاريخ لا يستنفده. كما أن تنوع المعاني لا يترتب عن نظـرة نسبية إلى العـادات الإنسـانية، ولا يدل على ميل المجتمع إلى الخطأ وإنما يدل على استعداد الأثر الأدبي للانفتاح. وكون الأثر يمتلك في وقت واحـد معـاني متعـددة، فذلـك نـاتج عـن بنيتـه، وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»[65].

لذلك، فإننا لن نجد لدينا كقراء أية إمكانية للمفارقة والتعارض في أن نعتـبر «المعنـى على أنه مرتبط بالتاريخ يتحكم به قصد معـين في لحظـة معينـة» وأن نعتـبر في ذات الوقـت «حقيقة ثابتة للنص، تتجسم في كلمة أو مجموعة من الكلمات يتجاوز معناها قصـدا معينـا ويمكن أن يفهمها في بنيتها كل فرد يحسن تلك اللغة»[66]. ومن ثـم، فالفضـاء كمـا نفهمـه يقدم نفسه للقراءة من خلال تقديم النص نفسه فتشتغل عليه سيرورة الاستنبات، كمـا أننـا نسعى لنعثر عليه مندسا هنا أوهناك، كامنا في هذه المنطقة من النص أو تلك، فنقوم بتقطيعه - بالفعل أو بكيفية ذهنية مجردة - ونخضعه لسيرورة تفكيك. وذلك في اتجاه الارتقاء بمعنى الفضاء إلى مستوى الصياغة العامة للمعنى الكلي للنص، كصيغة للقراءة البارتيـة الـتي تضـع طبقات عمودية للمعنى، يقوم فيها كل تركيب من تراكيب المعنى بوظيفة الوحدة البسيطة للمعنى في تركيب المستوى الأعلى منه»[67]. قراءة عمودية تبقى ضروريـة للقيـام بمـا وصفـه جان بيير ريشار بـ«**نقد الأعماق**»[68]، حيث يتم الكشف، عبر أعماق النص، عـن أعمـاق الذات والذات القارئة في نفس الآن.

III. افـق التقطيـع: شـذرات الفضـاء

ربما كان من البديهي اليوم التأكيد على أن النص (الروائي أو غيره)، بطبيعته الأدبيـة واللغوية. وبقوة بنيته وتكوينه، لا يمكنه أن يكون مجموعا متجانسا ولا يمكن معـه كذلـك،

---

65 - رولان بارت، ***النقـد والحقيقـة***، ترجمة إبراهيم الخطيب (مراجعة محمد برادة)، الربـاط، مؤسسة سمير، الطبعة الأولى، 1985، ص. 54 - 55.

66 - المعنـى الأدبي، م.م، ص. 10.

67 - ***نفسـه***، ص. 194.

68 - Michel COLLOT, «Thématique et psychanalyse», in *Territoires de l'imaginaire (pour Jean Pierre Richard)*, Paris, Ed. Seuil, 1986, p. 214.

وهذا ما يؤكده ديريدا من خلال تجربته على الأقل: «ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه»69. لذلك، تبدأ عملية تشكيل المعنى بتقطيع النص في الاتجاه الذي يصبح معه ممكنا أن نحدد كيف **تتراتب** مكونات النص الروائي بالنسبة لحضور الفضاء هنا أو هناك بوصفه مكونا بدوره، وبالتالي كيف يحكم أحد هذه المكونات مكونا آخر، كيف يقابله، كيف يعاكسه أو يراوغه أو يناقضه. ومن ثم، يغدو الإمساك بالمعنى عبر مجاري الفضاء خاضعا لما أسماه دوني برتران Denis Bertrand بـ «**الخط الموجه**» أو «**التيار الهادي**» (Le courant conducteur) 70 الذي لحم مختلف مستويات المعنى المتراكمة في النص والموزعة على شذرات ومقاطع متعددة.

نعرف أن الفضاء، أن معنى الفضاء لن يقدم لنا نفسه بسهولة أو يعرض مؤشراته في هذه المنطقة أو تلك من الخطاب الروائي بوضوح، وخصوصا لما نتصور أن فضاء النص في الحقيقة هو النص ذاته. لكن كما أكدت تجربة أمبرتو إيكو، فالمرء «لا يستطيع أن يصف الميدان بأكمله لنص معين: فكل وحدة للمعنى يمكنها أن ترتبط بوحدات أخرى للمعنى عن طريق سلسلة لانهاية لها من التأويلات»71، والقارئ - الدارس وهو يقوم بقراءته ملزم بإنجاز عملية عزل للمقاطع التي يعتبرها أكثر امتلاء بالدلالة وفق متطلبات ونوايا دراسته، وبالتالي - وحسب مثال يقدمه إيكو ويسوقه صاحب «المعنى الأدبي»72 - فإن المفردة المعجمية «**الرجل**»، مثلا، تصاحبها صفات تشريحية معينة يمكن للقارئ أن «يضخمها» أو «يخدرها» بحسب صلتها بالموضوع. فإذا كان الرجل يركض، **فإنه يضخم صفة امتلاكه رجلين**، في حين يخدر صفة امتلاكه البنكرياس (مثلا)». وهكذا فإن نهج القراءة السليم على نحو ما نجده في نظرية إيكو أو إيزر يمنح لكل مكون قيمته الدلالية ومقدراته التأويلية، وبالتالي فليست هناك من مقاطع متسكعة، بل كل مقاطع تتعاقب في النص يتطور ويتبلور معناها في أفق باقي المقاطع التي تسبقه أو تتبعه أو تجاوره. «المهم - بتعبير إيكو - أن نتذكر

---

69 - ديريدا، الكتابة والاختلاف، *م.م*، ص. 49.

70 - Denis BERTRAND, L'espace et le sens, *op. cit.*, p. 189.

71 - انظر: المعنى الأدبي، *م.م*، ص. 148.

72 - *نفسه*، ص. 148.

أننا لا نلاحظ أية مرحلة «يُنْبَذ فيها» الموضوع»[73].

لذلك نقترح قراءة شخصية تكون - إذا صح التعبير - عبارة عن **قراءة فضائية** حتى ولو كانت الكتابة الروائية التي ندرسها - هنا والآن - زمنية بالمعنى الذي حددناه مع ليسينغ في فصل سابق. وهي قراءة تحاول أن تجاور مقاطع تختلف سياقاتها في أفق الحصول على **وحدات قراءة**، خصوصا لما نعلم أن الكتابة الروائية في الأصل تكتب جزءا بعد جزء، مقطعا بعد مقطع، ولا يوجد هنالك نص روائي «**كليا بجميع أجزائه**»[74]. معناه أننا مضطرون دائما لكي نتعامل مع النص الواحد كمتعدد، كشذرات حاملة للمعنى.

في هذا المنحى أيضا يقول الروائي الإيطالي إيطالو كالفينو: «إن القراءة ميكانيزم [إوالية] تستدعي استحضار الذهن والبصر أكثر مما هي تمرين بصري. كما أنها مسار تجريد أو أكثر تحديدا طريقة لاستخراج العناصر الملموسة من عمليات مجردة كالتعرف على العلامات الفريدة وتفكيك ما نراه إلى عناصر صغيرة وتجميعها في مشاهد دالة وتلمس في كل ما يحيط بنا: التوترات والاختلافات والاستثناءات والتكرارات»[75]. قراءة يؤطرها حس فضائي واضح، قد يهمل المقاطع ذات الهشاشة الدلالية ويتقدم بالمقاطع الخلفية إلى مقدمة المشهد ليجعلها أكثر نتوءا وأكثر تعبيرا.

إن المقطع (Le morceau) أو الشذرة (Le fragment) التي يتم اجتزاؤُها من امتداد النص الروائي، من حيث هي تشخيص لفضاء معين، لها بلاغتها وقوتها الدلالية. الشذرات (المقاطع) محركات داخلية للكتابة ومنطلقات أساسية لكل قراءة. نفهم ذلك في ضوء الطابع التركيبي لمفهوم الفضاء باعتباره محددا بعلائقه مع باقي المفاهيم الأخرى داخل الخطاب الروائي، وايضا من حيث طابعه الدينامي كمفهوم متحرك وفاعل داخل الخطاب، كمنتج للمعنى.

ولعل تقطيع النص، تشذيره، هو ما يتيح للقارئ الإمساك بطبيعة العلائق والتوترات في كل نص أو في مجموعة نصوص للكاتب الواحد. هكذا يكون كل نص عطوبا: **ما يكونه هو ما يهدده** دائما. ما يلازم نسق تكوينه يؤسس شروط تفكيكه وإعادة إنتاجه في

---

73 - *نفسه*، ص. 155.

74 - *نفسه*، ص. 29.

75 - إيطالو كالفينو، «المكتوب واللامكتوب، هندسة العالم في كلمات»، ترجمة مبارك الشنتوفي، الملحق الثقافي لجريدة *الاتحاد الاشتراكي*، العدد 92، 24 غشت 1985.

نفس الوقت. وهذه القابلية «للعطب» هي التي ترفع من إمكانيات الإخبار الدلالي في الكتابة الأدبية، هي التي تمنحنا كقراء شيئا للتفكير. تمنحنا، بتعبير أدق، حصتنا في التفكير.

ويتيح تقطيع النص أيضا طريقة لكي نجعل موضوع بحثنا أكثر مرئية، لكي يصبح الفضاء أكثر عراء. لنقل إنه يتيح لنا أن نقرأ النص الضمني للنص الذي يقدم نفسه للقراءة. أن نقرأ رواية داخل الرواية كما يرسم الرسام لوحة داخل اللوحة، لوحة على جدار في غرفة تشهد سيرورة حكائية معينة.

إن النص الروائي الطويل قد لا يبدو طويلا إلا لمن لا تهمه فيه إلا الحكاية، حبكتها ونهايتها. أما من تهمه الكتابة وكيمياؤها المعقدة فإنه في كل نص روائي يجد خيطا من الانقطاعات واللحظات وحالات الدفق الروحي. وقد أصبحنا نرى في عدد من نماذج الرواية العالمية المعاصرة تجارب ناجحة في كتابة روائية واعية بقيمة وشعرية بناء النص الطويل على أساس شذري خفي: روايات الإيطالي إيطالو كالفينو وخاصة «مدن لامرئية»[76]، النمساوي بيتر هاندكه وخاصة في روايته «المرأة العسراء»[77]، والألماني هرمان هيسه وخاصة في عمله الجميل والأقل شهرة «تجوال»[78]، حيث هناك دائما هاجس تكثيف رواية في صفحة، تكثيف صفحة في جملة، وتكثيف الجملة في كلمة: «**أحيانا ننجح في أن نستريح في لحظة، ثم يولد – ولا يهم أين – فضاء معين**»، يقول بيتر هاندكه[79]. أن ينبجس الفضاء في عمق الزمن ذاته. أن يظهر الفضاء في المقطع الذي لا ننتظره فيه. وأتصور أنه لو لم تكن الكتابة الروائية تواصلا سرديا مركبا من مقاطع لما كانت ستتيح للقارئ ما

---

76 – إيطالو كالفينو، *مدن لامرئية*، ترجمة ياسين طه حافظ، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، الطبعة الأولى، 1987.

77 – بيتر هاندكه، *المرأة العسراء*، ترجمة: ماري طوق، بيروت، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1990.

78 – هرمان هيسه، *تجوال*، ترجمة: طاهر رياض، عمان، دار منارات للنشر، الطبعة الأولى، 1990.

79 - Peter HADKE, cité par Alain, MONTAUDON, *Les formes brèves*, Paris, Ed. Hachette, 1992, p. 11.

لمزيد من فهم آليات الكتابة الروائية عند بيتر هاندكه، يمكن أيضا الرجوع إلى الكتاب الذي كتبه عن تجربته في الحياة والكتابة مترجم مؤلفاته إلى الفرنسية: *Peter Handke*, Par G. A. GOLDSCHMIDT, Paris, Ed. Seuil, 1988.

تسميه استتيقا التلقي بمناطق اللاتحديد، ولما وجد المتلقي في النص «فضاء فارغا» يملأه بتجربته وبإحساسه وفكره وخياله. كما أتصور أن بناء المقطع وإيلاء أهمية في الكتابة للتفصيل السردي يفتح عين القارئ أكثر على جوهر النص. وما نقتطعه من النص لنقرأه في عزلته يصبح ناتئا أكثر في حقل الرؤية. كما أنه يجعلنا نقرأ لا الرواية وحدها، ولكن أيضا مجموعا من أطيافها وظلالها وهوامشها. ألم يصف غوته الأدب بأنه «شذرة الشذرات»؟[80] والشذرة بالتعريف الاصطلاحي هي «المقطع من الشئ المنكسر»[81] على أن لا تكون **نتاج قصدية الكاتب**. ومن ثم، فهي تجتزأ بغاية تعميق التأمل في التفصيل أو بغاية **الاستشهاد** (اليد الأخرى للكتابة) أو للكشف عن «**النص الضمني** الكامن خلف **النص المعلن**»[82]، وبالتالي لتصبح كل شذرة تعبيرا عن مجموع النص[83] («Du «Un - Tout) ولتمنحنا إمكانية التفكير في الموضوع الذي نسائله، بل التفكير في التفكير نفسه، أي تفكير القراءة في تفكير الكتابة.

وبالرغم من الضرورة المنهجية لعملية التقطيع، ربما بالنسبة لكل مناهج البحث والتحليل وليس فقط بالنسبة للمنهج الذي أخذنا به في هذه الدراسة، برغم الطابع البيداغوجي أيضا لهذه العملية، يطرح السؤال – ولاشك – حول كيفية إنجاز هذه العملية: **كيف نقتطع النص**؟ بل كيف نقتطع مقاطع ونعتبرها شذرات دالة على فضاءات النص أو تحمل من المعنى ما يجعلها فضاءات؟

هناك في تصورنا طريقة أولى لاقتطاع الشذرات يمكن أن يعتمدها الباحث تأسيسا على الاجتهاد النظري للناقد الألماني **لوسيان دالينباخ** Lucien DALLENBACH [84] الذي يحدد مفهوم الشذرة ويميز بين ثلاثة أنواع من الشذرات: نوع أول من منظور أركيلوجي، ويدل على «**البقية** أو الفضلة (Le reste)، **الخراب** أو **الرسم الدارس** (La ruine)، **الفتات** (La miette)، **الأثر** (La trace)، **المذكرة** (Le mémorandum)». ونوع ثان من منظور أخروي (Eschatologique)، وتدل فيه الشذرة على «رشيم (مبدأ) المستقبل» (Germe de l'avenir). ونوع ثالث تعتبر فيه الشذرة **كنوع من المسكوت عنه**

---

80 - Voir Alain MONTAUDON, Les formes brèves, *op. cit.*, p. 78.
81 - *Ibid.*, p. 77.
82 - *Ibid.*, p. 79.
83 - *Ibid.*, p. 80.
84 - *Ibid.*, p.87.

(Habitus) مطلقٍ في كلية ضائعة. وبهذا التحديد المتنوع تكون الشذرة كما لو كانت علامة على ضياع أو فقدان أو محو النص ككل، وفي نفس الوقت كشهادة على نص كامل ينبغي أخذه بعين الاعتبار سواء كان حاضرا ومتحققا وملموسا أو كان «بنية غائبة» تمارس حضورا عن بعد. لنقل إن استعمال المقطع (الشذرة) في تشكيل معنى معين هو نوع من الاستعمال **لسالب** (Le négatif) النص. وبهذا المعنى أيضا، فإن «الشذرة، قبل أن تكون تقريبا شكلا لغياب الشكل، هي وعي حاد بضياع الوحدة والمعنى»[85]، ومن ثم، أهمية أن تتلاقى الشذرات، أن تتصادى وتتخاطب - سلبا أو إيجابا، لايهم - في أفق استراتيجي واحد هيأته الكتابة وتكمل القراءة تشكيله.

أما الطريقة الأخرى لتقطيع النص إلى شذرات أو مقاطع تصلح لأن تكون وحدات قراءة فتوجد أسسها في المفاهيم التي حددها إيزر لضبط الوضعية المرجعية، كما سبقت الإشارة إليها آنفا، ونعني: السجل، الاستراتيجية، مستويات المعنى ومواضع اللاتحديد. ذلك لأن **سجل النص** يركز على أهمية **عمودية التواصل**، والتي ينبغي «أن تتقاطع وتتكامل مع أفقية التنظيم النصي»[86]. كما أن استراتيجية النص، كما يحددها إيزر، فيما هي تصل بين عناصر السجل وتمد الجسر بين السياقات المرجعية وبين القارئ، فيما تحرص على لحم النص، تقوم في نفس الوقت بتحديد طبيعة وحدات القراءة التي تسهل مهامها. إنها استراتيجية يضعها النص الروائي نفسه لتسهر على تخاطب أجزائه ومقاطعه المختلفة في انتظار قدوم القارئ. «**إن مهمة الاستراتيجيات إذن، بالإضافة إلى إقامة ذلك النسق ولحم أجزاء النص، هي توفير تلك «الإجراءات المقبولة» التي تساعد على قيام التواصل، ومن ثم تقاطع التنظيم الأفقي للنص مع عمودية التواصل والمعرفة، أي إبراز ما هو جديد وما يستحق أن يبرز «كعنصر غير مرتقب وسط ما هو مألوف**»[87]. أما بخصوص **مستويات المعنى**، حيث تحتل العناصر المساهمة في بناء المعنى «مواقعها بالانتقال من «**المستوى الخلفي**» إلى «**المستوى الأمامي**»»، وحيث يتم «**نزع القيمة التداولية**» عن تلك العناصر، **من خلال الانتقاء**، لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص».

---

85 - *Ibid.*, p. 94.

86 - انظر دراسة طليمات حول الواقع الجمالي...، دراسات سيميائية أدبية ولسانية، ***مرجع مذكور***، ص. 58.

87 - *نفسه*، ص. 62.

وبالتالي، فالأساس هنا هو «انفصال» كل **عنصر منتقى** عن «عمقه» الأصلي ليطفو على سطح المستوى الأمامي»88 [التشديد منا]. ويبقى مفهوم **مواقع اللاتحديد**، وأهم ما يفيد به عملية القراءة – في نظر إيزر الذي استجلب المفهوم في الأصل من إينكاردن – هو «**الفراغ التكويني**» (le vide constitutif) الذي يرصع النص عبر امتداداته والذي لا يتوقف عن أن يمتلئ باضطراد عبر القراءة والتمثل التلقائيين89.

وهكذا، يمكننا أن نقتطع وحدات لقراءة الفضاء الروائي بوصفها وحدات تكوينية للنص الروائي، بوصفها وحدات دلالية، بوصفها أدوات إحالة مرجعية: «**ما يذكر لا يكون له معنى إلا كمرجع لما لم يذكر**»90، بوصفها فراغات وتباعدات وانفكاكات وطاقة نفي: «حيث يتم رفض بعض ما يقدمه النص كحقائق أو معارف أو أفكار»91.

بهذا المعنى، تأتي **الترابطات الغريبة** (Associations étrangères) لتمارس وقعها92، ولتتوالد مناطق التوتر والقوى المتخاصمة في النص الواحد، وعلى امتداد مجرى القراءة، ولتتيح لوعي القراءة أن ينبجس داخل فضاء الكتابة ومتخيلها. وبهذا المعنى أيضا يتأكد أن النص الأدبي هو بالفعل «**ملتقى طرق، وموضع للقاءات أكثر مما هو مكان للعزلة**»، بتعبير تودوروف93.

ولا أعرف إلى أي حد كنتُ بهذا التقطيع قد قدمتُ جديدا أو قمت بتحصيل حاصل، أو على الأقل لست متأكدا من أنني وُفِّقتُ في مد جسور لتعايش اجتهاد كل من فولفغانغ إيزر في «**فعل القراءة**» ورولان بارت، سواء في «**س/ز**» أو في دراسته البنيوية الشهيرة (التحليل البنيوي للسرد)94. لكن المؤكد أن بارت يلح في دراسته تلك على

---

88 – *نفسه*، الصفحة نفسها.

89 - W. ISER, L'acte de lecture, *op. cit.*, pp. 289 - 297.

انظر أيضا الترجمة الجيدة لفصل من كتاب إيزر (بعنوان: «التفاعل بين النص والقارئ»)، ترجمة د. الجيلالي الكدية، (مراجعة د. محمد العمري)، مجلة *دراسات سيميائية أدبية لسانية*، العدد 7، 1992، صص. 7 – 15.

90 – انظر: الترجمة السابقة لدراسة إيزر، *م.س*، ص. 10.

91 – دراسة طليمات حول الوقع الجمالي...، *م.س*، ص. 63.

92 - W., ISER, L'acte de lecture, *op. cit.*, p. 131 - 132.

93 – تودوروف، (حوار مع)، ترجمة: محمد برادة، مجلة *الكرمل*، العدد 15، 1985، ص. 300.

94 – رولان بارت، «التحليل البنيوي للسرد»، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة *آفاق* (الصادرة عن اتحاد كتاب المغرب)، ع. 8 – 9، 1988.

وجوب **تقطيع السرد** وتحديد مقاطع الخطاب السردي في شكل **وحدات سردية** يقودها منظور إدماجي «ومنذ البداية ينبغي أن يكون المعنى هو معيار تلك الوحدة؛ والطابع الوظيفي لبعض مقاطع القصة هو الذي يضع الوحدات (...) فمنذ الشكلانيين الروس والوحدة تتألف من كل مقطع من القصة يقدم نفسه **كتعبير عن تعالق ما**»[95] [التشديد منا]. ويشدد بارت، في نفس السياق، على أهمية الإدماج في لحم وترتيب المقاطع، فالإدماج «هو الذي يمكن من توجيه فهم العناصر المتقطعة، والمتجاورة، والمتنافرة»[96]، يقول بارت معتبرا «أن صعوبة الانتظام أو انكسار التركيب (La dystaxie) توجه نحو قراءة «**أفقية**»، بينما يطرح الإدماج على السرد قراءة «عمودية»..»[97]. وحسب بارت أيضا فإن «المقطع هو أساسا كل متلاحم لا شيء يتكرر فيه؛ فالمنطق يتوفر هنا على قيمة محررة يشاركه فيها كل السرد؛ ويحدث أن الناس يطعمون السرد بدون انقطاع بما عرفوه وما عاشوه، وذلك على الأقل في شكل ينتصر على التكرار ويبني نموذجا لصيرورة ما»[98]، لعلها هي صيرورة المعنى بالذات الذي «لا يوجد في «نهاية» القصة - كما يقول بارت - بل يخترقها»[99].

إن القراءة المقطعية إذن ستنقذنا من سبيلين متباطئين للقراءة، لقراءة الفضاء بالذات: السبيل الأول يقترحه علينا جان إيف تادبي في كتابه «**المحكي الشعري**»[100]، فمادام الفضاء يتحدد في نص ما - في نظره - كمجموع العلامات المنتجة لوقع تمثلي، فإنه يرى أن ندرس «**بَنيَنَة العلامات الفضائية، بعض العلامات المنتجة للفضاء في المحكي**». قراءة سيميائية لها أهميتها، لكنها تفضيلية أكثر بالنسبة لمن يأخذ على عاتقه قراءة متن روائي شاسع. وأكثر تفصيلية منها ما يقترحه علينا هنري لوفيفر كسبيل لقراءة الفضاء[101]، قراءة

---

95 - *نفسه*، ص. 11.

96 - *نفسه*، ص. 26.

97 - *نفسه*، الصفحة نفسها. ويمكن أيضا أن نشير إلى انتباه صاحب «الفضاء الروائي...» (م.م) لأهمية ***البعد العمودي*** في قراءة الفضاء، ولو بشكل عابر، باعتباره بعدا قابلا لتشكيلة عريضة من احتمالات المعنى. Cf., J., WEISGERBER, L'espace romanesque, *op. cit.*, p. 228.

98 - *نفسه*، ص. 27.

99 - *نفسه*، ص. 100.

100 - Jean Yves TADIÉ, Le récit poétique, *op. cit.*, p. 48.

101 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 312.

يرى أن تنطلق برصد وتجميع أبجدية «**المعجم الفضائي**» (ماء، خشب، رمال، إسمنت، حجر، لون...) والمرور بعد ذلك إلى مستواها التركيبي (منازل، مسارح، مكتبات، بنايات...) للعمل على فرض ومناقشة أسلوبيتها، إلخ؛ وإذ ندرك قيمة الدور الذي يمكن أن يلعبه المعجم المعبر عن الفضاء المختلف في **دينامية الفضائية** (Dynamisme de la spatialité)[102]، فقد لا تخلو طريقة كالتي نجدها لدى لوفيفر من تعسف على مفهوم الفضاء الأدبي وانحسار نظر أكيد.

لنقل بأن عملية التقطيع التي نحتمي بها هنا هي نوع من «تفجير» النصوص الروائية بحثا عن إمكانيات أخرى مختلفة تجعل الكتابة الروائية غير موقوفة، من حيث معناها، على تماسكها البنيوي وجمود تكوينها، بل أن تكون بالفعل دائمة التخلق والولادة والامتداد الدلالي. بتعبير آخر، في المقطعية هناك إمكانية حقيقية للإحساس بكون العمل الأدبي هو «**وحدة ممزقة**» يتملكها «**تناقض رائع**» هو القوة الحيوية للقصد الأدبي، كما يلاحظ ذلك موريس بلانشو[103]. وبالتالي، فقد لا يفعل التقطيع أكثر من العودة بالنص الذي يقدم نفسه على أنه «متجانس» و«توحيدي» إلى طبيعته الأولى، تناصيتهُ من حيث «إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي»، فضاء لتقاطع الملفوظات الفضائية القادمة من نصوص أخرى أو لتنافيها أو تناقضها[104]. لنقل أيضا بأننا بذلك ندرس النص **الروائي** هنا «**كتداخل نصي، نفكره في (نص) المجتمع والتاريخ**»، وذلك عبر وحدات قراءة نقتطعها على شكل مقاطع روائية، لسانية ودلالية، تظل تأخذ بعين الاعتبار «**كلية الإنتاج الروائي**»، بتعبير كريستيفا[105]، أي تظل عملية التقطيع - ينبغي توضيح ذلك أكثر - عملية أركيولوجية تتغيا «**توسيع الإشكالية من خلال السؤال العام للفضاء في الخطاب الروائي**» كما يؤكد ذلك بحق دوني برتران Denis. BERTRAND [106] الذي أكد على قيمة أن نتعامل مع نص الفضاء كنص «يظهر في الأفق كموضوع بانتظار الوصف، مهيأ لأن يقارن مع

---

102 - Gerges MATORE, L'espace humain, *op. cit.*, p. 34.

103 - Maurice BLANCHOT, L'espace littéraire, *op. cit.*, p. 309 - 310.

104 - انظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، (مراجعة عبد الجليل ناظم)، م.م، ص. 21.

105 - *نفسه*، ص. 22.

106 - B., DENIS, L'espace et le sens, o*p. cit.*, p. 24.

نصوص أخرى ولأن يصب في نمذجة معينة»[107]، ذلك لأننا «لا نستطيع أن نفكر في مشكلة الفضاء - أو بتعبير أدق، في مشكلة التّفضية (Spatialisation)- خارج تصور شمولي وتكاملي للدلالة الخطابية»[108].

إن المقاطع والشذرات الممثلة لوجود بنى فضائية في النص الروائي المتعدد لسحر خليفة تشكل **فضاء تناصيا معينا**، فضاء لا يؤسسه أساسا وعي القراءة. وذلك من خلال عملية جمع المعنى عبر المقاطع المنفصلة والمتباعدة، و«إخضاعها» لمقاربة تركيبية تمد جسورا عاشقة ومتعاطفة من شأنها أن تلامس «**الهوية العميقة الموجودة بين الشذرات ذاتها**»[109]. ومن ثم، يصبح فعل القراءة استكشافا حقيقيا، وتصبح بالتالي عملية التقطيع طريقة للإمساك **بجوهر الروائي** (Le romanesque). لقد كان رولان بارت (ولنتذكر ذلك بكثير من الاستيحَاء) يرى أن ما هو روائي ليس إلا «مجرد تقطيع لا بنية له»[110].

هكذا نقترح إذن سبيل التقطيع لنقرأ الفضاء الروائي، أو بالأحرى لنقرأ التفصيل الفضائي كما نقرأ لوحة فنية معلقة أمام بصرنا[111]. نقف بأنوفنا قرب الجدار ثم نتراجع قليلا كما لو لنختزن ما رأيناه، ثم نعود لنعمق النظر والتأمل والإصغاء لنبض التفصيل، لنلتقط مجرى هذا التفصيل نحو ما يربطه بتفاصيل أخرى، ولنلامس مادة اللوحة كما لو لنتأكد من تحقق النتوء. كما لو أننا نريد أن نشم رائحة اللون.

لنتذكر، في نفس المنحى، ما كتبه صاحبا كتاب *L'univers du roman*: «إن الروائي، كالمصور (Le peintre) أو الفنان الفوتوغرافي، يختار أولا قطعة من فضاء فيؤطرها، ثم يتموقع على مسافة معينة تجاهها»[112]، ويبدأ الاشتغال وتحريك الفعل الروائي (السردي والحكائي) والتحري حول المعاني المتعددة للفضاء، حول أسس بناء (أو حول بناء أسس) المعاني المحتملة للفضاء الروائي.

يفعل الكاتب ذلك، فكيف لا يعمقه القارئ؟!

---

107 - *Ibid.*, p. 18.

108 - *Ibid.*, p. 17.

109 - Georges POULET, in Qu'est-ce qu'un texte?, *op. cit.*, p. 77.

110 - رولان بارت، لذة النصّ، *م. س*، ص. 33.

111 - Voir Bertrand DENIS, L'espace et le sens, *op. cit.*, p. 62.

112 - Roland BOURNEUF et Réal, OUELLET, L'univers du roman, *op. cit.*, p. 109.



البـاب الثـاني

في القراءات النقدية والصحفية القليلة التي أتيح لنا الاطلاع عليها، والتي قاربت الكتابة الروائية لسَحَر خليفة عبر مختلف رواياتها، كانت محاور الاهتمام والانشغال في الغالب هي: مشكلة المرأة وقضية تحررها الاجتماعي والجنسي، موقع المثقفين ودورهم في المعركة، قضية الاحتلال الإسرائيلي وانعكاساته الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية[1]...

والحق أن هذه القراءات لم تكن تخلو من الصواب في إمساكها بجوهر كتابة سحر خليفة وهواجسها المركزية، لكنها ظلت في أغلبها ***قراءات*** تمسك بأسهل ما يمكن الإمساك به في هذه التجربة الروائية، وتضع اليد على ما يمنح نفسه بسهولة في التجربة. ومن ثم، كانت جاهزة وتشتغل على الجاهز أساسا، بمعنى أنها كانت تقرأ النص الروائي - غالبا - كوثيقة لا كنص أدبي يتحدد بمقاصده الإبداعية ونواياه الجمالية.

---

1 - انظر على سبيل الاستئناس: غالب هلسا: «الصبار رواية الواقع الفلسطيني»، مجلة ***مواقف***، العدد 72، صيف 1983، ود. عفيف فراج، «صورة البطلة في أدب المرأة»، ***الفكر العربي المعاصر***، العدد 34، ربيع 1985، وبثينة شعبان، «الرواية النسائية العربية»، ***مواقف***، العدد 71/70، شتاء 1993، وفاروق وادي، «سحر خليفة وثلاثة هموم للكتابة الروائية»، ***الطريق*** - العدد 4/3، 1981، وإيمان القاضي، ***الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية (1950 - 1985)***، دمشق، دار الأهالي، 1992، ط.1، صص. 37، 116، 137 - 138، 196، 232، 282...، وفخري صالح، «باب الساحة، الانتفاضة بعيون هامشية» جريدة ***القدس العربي*** ليوم 9 أبريل 1993.

لذلك نقترح هنا محاولة أخرى للقراءة، قراءة تتأسس على ما أسلفنا فيه التحليل والتوضيح في الفصول السابقة، منهجيا وإجرائيا، وأخذا بالاعتبار جملة الملاحظات التمهيدية التي نود أن نبديها هنا والآن، ربما على نحو مَنْ ينطلق بالأشياء من «موقع متطرف»:

1 – كملاحظة أولى، يبدو لنا من قراءة متكررة لسحر خليفة أنها كتبت ***مطولة روائية*** تتشكل من خمس روايات. وتلتقي هذه المطولة في عدد من القضايا والتيمات والشخصيات والمشاهد والتكرارات، أي أن فضاء واحدا مشتركا يلحم الأعمال الروائية كلها، وربما كان مفهوم الفضاء الروائي – كما حددناه – هو الذي يفتح أعيننا على ما نعتبره مطولة روائية بالرغم من كونها تتبدَّى لأول وهلة كروايات منفصلة عن بعضها، علما بأن «الصبار» و«عبَّاد الشمس» تشكلان ثنائية روائية واضحة وتؤكد عليها الكاتبة في نهاية «الصبار»: «انتهى الجزء الأول»[2]، وفي نهاية «عبَّاد الشمس»: «انتهى الجزء الثاني – تمت»، بل ونقرأ تحت العنوان الداخلي «عباد الشمس» عبارة «تكملة الصبَّار». هذا فضلا عن طبيعة الشخصيات والأحداث والحكاية، وأيضا الدور الجمالي والسيكلوجي الذي يلعبه الاستهلال الشعري للشاعرة فدوى طوقان، والذي تفتتح به سحر خليفة «عبَّاد الشمس»[3].

رُبَّمَا لم تتمكن سَحَر، في أية رواية من رواياتها من الإمساك الجوهري بما يمكن اعتباره «تركة تاريخية» للشعب الفلسطيني. لقد ظلت عبر تطور وعيها الأدبي

---

2 – سحر خليفة، ***الصبَّار***، بيروت، دار الآداب، (بدون اسم المطبعة وبدون تاريخ)، ص. 176، و***عباد الشمس***، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة 1980، ص. 279.

3 – انظر: ***عباد الشمس***، م. س.، ص. 7:

كبروا في غاب الليل الموحش، في ظل الصبَّار المر
كبروا أكثر من سنوات العُمْر
كبروا التحموا في كلمة حب سرية
حملوا أحرفها إنجيلا، قرآنا يُتْلَى بالهمسْ
كبروا مع شجر الحنَّاء، وحين التثموا بالكوفية
صاروا زهرة عباد الشمس!

(من «أنشودة الصيرورة» – فدوى طوقان)

ومسار كتاباتها الروائية «سجينة» إيديولوجيتها الشخصية، وبالتالي انشغلت عن تقدير القضايا التي تبدو مظاهر أو مكونات للإيديولوجيا العامة للمجتمع الفلسطيني، أي ما يشكل هويته.

لعلها أخفقت في أن تلامس ما تركه التاريخ في الوجدان الفلسطيني، في الذاتية الفلسطينية، في الذاكرة الفلسطينية، في الوعي العام الفلسطيني... إلى درجة أن بعض منتقديها ظلوا يؤكدون عند صدور كل عمل روائي جديد للكاتبة على «ضعف احتمالية الواقع» لديها، وأنها تأتي في الغالب بنماذج لمثقفين أو لمناضلين أو لشخصيات نسائية يصعب احتمال وجودها في الواقع الفلسطيني المعيش الذي تجعل منه الكاتبةُ «حقل السلب»، والذي تشتغل عليه باستمرار. ومن ثمَّ، كانت التجربة الروائية لسحر خليفة ناجحةً أكثر في الكشف عما يمُور بداخل سَحَر أكثر مما نجحت في الكشف عما هو عام، على نحو ما سنرى فيما بعد، وبالتالي ظلت هذه الإيديولوجيا الشخصية متحكمة في صياغة جوهرروائي واحد لا يتبدل مهما تبدلت الأسماء والعناوين والصياغات.

إن ضعف الاحتمالية، بهذا المعنى، لا يمس فحسب دينامية العمل الروائي التي توقظ، عادة، استجابات القراءة وتحفز على مهام الاكتشاف، ولكنها تضعف من بنيات التجريد الأدبي، أي تضيق نوعا ما من فراغات النص ومناطق اللاّتحديد فيه أيضا. بمعنى آخر، لا يمكن أن نفهم من هشاشة الاحتمال هذه إلا هشاشة المتخيل وصعوبة استعماله، وبالتالي الوقوف مباشرة أمام ***وجهة نظر*** سَحَر خليفة.

2 – ليس هناك إذن لدى سَحَر «نصٌّ» في ذاته، بل لديها نصٌّ يفكر في أطروحاته ويهيِّئُ اختياراته الإيديولوجية والثقافية قبل أن يعسكر لها شخصيات ووقائع ملائمة للتنفيذ والتعبير. وربما كان علينا أن نشير إلى أنَّ قراءةً حقيقيةً وشاملةً لكتابة سحر خليفة الروائية لا تحتاج فقط إلى مجرد الإحاطة بكل مكونات خطابها السردي، بل ربما احتاج الأمر إلى قراءة أوسع تستثمر ما يمكن أن نسميه بـ«النص العمومي»[4] الفلسطيني كله (الحياة التاريخية والثقافية والسياسية والدينية، الخطابات السائدة والخطابات المضادة، الطقوس والتقاليد والفنون الشعبية...إلخ)، حيث نعثر

---

4 - Charles CRIVEL, Production de l'intérêt romanesque: Un état du texte (1870-1880), *op. cit.*, p. 33.

على مجتمع يحكي نفسَهُ. فما بالك إذن ونحن لا نتغيًّا إلا الإحاطة بأحد مكونات هذا النص الروائي، وهو الفضاء!

صحيح أن وصف الفضاء ورصده لا يتمّان إلا داخل النص نفسه باعتبار النص أساسا «مكان عرضٍ للنسق»[5]، النسق بما هو سياقات النص المختلفة، مرجعياته، مجموع كتابات الكاتبة وحركيتها في الحياة وفي المجتمع...، لكننا نظن - على الأقل من خلال قراءتنا لهذا النص - أن الفضاء عبر امتدادات مُطوَّلةٍ سَحَر خليفة ظل محكوماً بوجهة نظر الكاتبة ذاتها و لم يتحرر من مراقبتها الإيديولوجية، من حقل رؤيتها الخالصة إلاّ فيما ندر.

يبدو الفضاء هنا كظاهرة نصية شبه «حادث مصطنع» قد لا يفيد تحليله، ربما، إلاّ في فهم «الفعل الإنساني الذي منحه الحياة» بتعبير ناقد فرنسي[6]، فهم وعي الكتابة ولا وعيها، تكوينها النفسي والمعرفي، ثقافتها البصرية.. والإدراكية عموما، موقعها الاجتماعي والثقافي، بل وموقفها الفكري العام.

إن ملاحظتنا هنا تتقصّد التنبيه إلى طبيعة *«وجهة النظر»* التي حكمت استراتيجية الفضاء الروائي في كتابة سحر خليفة، أي تتعلق بالسؤال الذي طرحه جيرار جنيت: ***من هي الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها في المنظور السردي؟*** في مقابل السؤال الآخر: ***من هو السارد؟*** حيث يتم الخلط بينهما عادة[7]. ذلك أنه من المفيد هنا أن نعرف في روايات سحر خليفة: من يعيش الفضاء؟ من يقدمه لنا؟ من يرى مظاهره؟ من يتحكم فيه؟ من يؤثثه سرديا وحكائيا؟ من يرتبه داخل اللغة الروائية؟...إلخ.

والواضح أن هذا العمل الروائي كان في الغالب غير مكتف بذاته. فالكاتبة تشحنه من خارجه. كانت تنطلق من «معرفة كلية»، حيث وجهة النظر غير محدودة، والسارد(ة) يعرف أكثر مما تعرف شخصياته. وسنلاحظ أنه في أنضج عمل روائي لسحر خليفة، على الأقل من حيث تعدد مراكز التبئير وتعدد اللغات، ظلت

---

5 - *Ibid.*, p. 29.

6 - Edmond BARBOTIN, «présupposés et requêtes de l'acte de lire», in Qu'est-ce qu'un texte?, *op., cit.,* p. 121.

7 - Gérard GENETTE, Figures III, *op., cit.*, p. 203.

الحوارات، كما لاحظ محمد برادة، مُفَكّـراً فيهـا كـي تُظْهِـرَ جـزءا مـن الإيديولوجيـا المضمرة[8].

إن الحديث عن مشروع سردي حقيقي في تجربة الكاتبة الفلسطينية، بالمعنى الذي يُبَنْيِنُ إيقاعاً للتبئير، ويجعلنا نتتبع الفضاء الروائي عبر دينامية الشخصيات وتعدد لغاتها وأصواتها واختلاف مواقعها ومواقفها، ما زال حديثا سابقا لأوانه. ومن هنا أعتبر أن هذه التجربة غير مكتملة وأن التبئير عموما لا يزال لديها في ***درجة الصفر***[9]، وحتى عندما يتَخَفّى السارد في «باب الساحة» خلف تعدد اللغات تأسيسا لإمكانية «تعدد الأصوات»، فإننا نظل - وعلى عكس ما يتصوره محمد برادة[10] - أمام انفعالات تبئيرية، أي أمام ***«مؤشرات للتبئير»***[11] قد يزداد تعميقها في أعمال روائية لاحقة، لكنها هنا تبقى غيرَ ذاتِ موضوع بخصوص المنظور الذي يقود ويؤطر الفضاء الروائي.

أكثر من ذلك، وحتى حين تختار الكاتبة كصيغة سردية لنصها «مذكرات امرأة غير واقعية»[12] ***تبئيرا داخليا*** مركزه البطلة «عفاف»، وهو تبئير يتحقق هنا في المحكي بالمونولوغ الداخلي كذلك، «حيث تختزل الشخصية المركزية مطلقا إلى وضعيتها البؤرية بمفردها، ولا تستنتج بتاتا إلا منها»[13]، فإننا مع ذلك نلاحظ أن السارد - الذي هو البطلة في نفس الوقت - لا يقوم بتضييق حقل رؤيته ولا يتيح أية فرصة في سيرورة المحكي للتعبير عن أي ***«جهل مؤقت»***[14]، بتعبير جنيت، بخصوص

---

8 - انظر: محمد برادة، «باب الساحة: مساءلة الانتفاضة والإيديولوجيا»، مجلة ***بيادر***، العدد الرابع والخامس، 1991، ص. 101.

9 - Gérard GENETTE, Figures III, *op., cit.*, p. 206.

10 - محمد برادة، ***المصدر السابق***، ص. 100.

11 - - Gérard GENETTE, *Ibid.*, p. 217.

12 - سحر خليفة، ***مذكرات امرأة غير واقعية***، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1986.

13 - يتحدث جيرار جنيت عن هذا التحقق في المحكي بالمونولوغ الداخلي في رواية ***«الغيرة»*** لألان روب غرييه. انظر G. GENETTE, *Figures III*, p. 209-210. والترجمة التي نعتمدها هنا هي من كتاب: ***نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير***، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989، ص. 63.

14 - G. GENETTE, *Ibid*, p. 215.

الأحداث والتفاصيل والفضاءات، وبالأخص لتلك التي تتصل بزمن سابق لزمن الحكي. إن الكاتبة تصادر، في هذه الرواية، الصوت الوحيد لحسابها الخاص. ويمكن التأكد باستمرار من أنَّ شخصية «عفاف» لم تكن حرة في حكي سيرتها واستيعاب محكيها الخاص. ورغم أن الكاتبة ساردة لتفاصيل تجربتها في الماضي، فإنها تظل رقيبة لتطور أفكارها ومشاعرها وقراراتها. وسنرى أن هذه الشخصية التي من المفروض أنها تمتلك لسانها و«ليست ملزمة بأي تحفظ إزاء ذاتها»[15]، لم تكن تفصح عن رغباتها وانشغالاتها إلاّ من خلال المرآة الرمزية التي تجسدها قطتها «عنبر».

ومرة أخرى، إنها الإيديولوجيا الشخصية التي تتكلم وتفكر من خلال الآخرين.

3 – الملاحظة الثالثة في هذا الإطار هي تلك التي يمكن تقديمها هنا كشِبْهِ فرضية ستتضح حقيقتها فيما بعد، وتتعلق ببساطة المتن الحكائي في روايات سحر خليفة، بامتثال المتخيل الروائي لسلطة المرجعية. ونحن نقول بذلك، بطبيعة الحال، دون أي تنكر لقيمة وفاعلية الدور الذي تلعبه اللغة الأدبية في تحصين المتخيل والإبقاء على الفروق الضرورية بينه وبين الواقع.

والمحكي، بما هو فضاء استعاري بامتياز، ليس في هذه التجربة الروائية أكثر من مجرد عبور للأفكار والمواقف. وبالتالي، نحن إزاء رواية أفكار ورواية شخصيات أساساً. بمعنى أن النص الذي تنجزه سحر خليفة يبني فضاء يتعين فهمه، في كثير من الأحيان، دون حاجة كبيرة إلى استثمار بياضات هذا النص قصد تشكيل معناه. إنها بشكلٍ ما، تقدم واقعاً ونظاماً معيناً لتصديقه. نظام يشكل الفضاء، كعلائق وكأمكنة وكمَشَاهِد يومية، جانبا مركزياً ضمن ترتيباته.

وإذا كنا قد أكدنا على مدى خضوع الشخصيات لأفكار ورقابة الكاتبة، فإننا نضيف هنا بأن الفضاء متصل اتصالا وثيقا بهذه الشخصيات؛ وثمة شخصيات «*حاملة للفضاء*»[16] في ذاتها، في الجسد أو في الملامح أو في الصوت أو في اللباس أو في الأحاسيس...إلخ. بل إننا قد لا نعثر على تجَلٍّ معين للفضاء إلا ودلّنا على

---

15 - *Ibid.*, p. 214.

16 - Jean Yves TADIE, Le récit poétique, o*p., cit*., p. 77.

شخصيات شبه بروستية لا تسمح باستحضارها بدون أن تكون «مصحوبة بصورة الأمكنة التي شغلتها تباعا»[17]، أي أننا لا نتلقى شخصيات لدى سحَر بدون ان نتلقاها ملفوفة بفضاءاتها لكننا – وهذا جوهر ملاحظتنا هذه – حتى نتجنب واقع أنْ لا نتلَقّى الفضاء إلا مُمْثِلاً لأفعال الشخصيات سنقرأ الفضاء متشذرا بما يتيح لنا إعادة بناء معناه المتعدد.

الفضاء بهذا المعنى ليس علامات فارغة، أي مجرد «بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامه داخل نسق محدد»[18]، بل إنه علامة مليئة دلاليا داخل النسق، وخارجه أيضا. ينبغي ألا ننسى مطلقا أن هذا الفضاء كُتِبَ محملا بطبيعته المرجعية وأبعاده الرمزية والثقافية والإيديولوجية دون أن يمنعنا ذلك من قراءته مجردا، بما أن القراءة تستهدف إعادة بناء المعنى.

ربما كانت هناك شخصيات روائية غير ضرورية لأنها تفتقد أية وظائف حكائية، لكن الفضاءات غير مجانية إلى درجة أن بعضها يرقى إلى مستوى التميز بقيمة الحدث ذاته.

وربما كانت هناك شخصيات لا تتأمل في حدود ما تراه ولا تحتاط من أي فكر يصلها من خارجها عن طريق الكاتبة، مع أن هناك فضاءات عديدة تنفلت من سلطة الإخضاع التي تمارسها وجهة نظر الكاتبة؛ ووحدها القراءة هي التي تنتبه لقوة عملها *العمودي* في بناء هذا المعمار الروائي لسحرخليفة.

إن بساطة الحكايات تضعنا وجها لوجه مع فضاءات مسلحة بسجلها الواقعي، مع شخصيات لها *وعي «جانسيني»* (رفض للعالم داخل العالم)، مع قيمها، لكنها لا تستطيع الانفلات منه، بل تسعى إلى تأثيثه ومعايشة مسافاته ومساحاته. ومن هنا خطورة أن نقرأ الفضاء مجردا من كثير من الأفعال، وأن نجعله يحضر وحده لتقوية الدلالة، مع أننا لا نجد فضاء فارغا من كل حضور بشري، وقلّما تصف الكاتبة مقطعا فضائيا بدون أن يكون هذا الوجه أو ذاك في مقدمة المشهد.

كما أن الحكايات المركزية التي تُلْحِمُ العمل الروائي بمستوى معيَّن، تشجعنا هنا على تَلَمُّس الطريق للإمساك بوحدات حكائية صغيرة، هي البديل الحكائي الذي

---

17 – انظر فيليب هامون، «سيميولوجية الشخصيات الروائية»، *مرجع مذكور*، ص. 8.

18 - Gaston BACHELARD, La poétique de l'espace, *op., cit.*, p. 192.

تؤسسه القراءة الفضائية بما هي *قراءة* ترتكز على الناتيء لا على الممتد والمنتشر، وتهتم باللحظة أساسا لا بالدفق الزمني، وبالمقطع السردي والحكائي لا بالخَطِّية السردية والحكائية.

هكذا، إذن، نود أن «*نعطي وضعا عن الأوضاع كلها*»[19] فيما نحن نتعالى بكل أوضاع المحكي في روايات سحر خليفة.

كل ذلك، كل ما قدمناه من ملاحظات، كيْ نزعَم في النهاية أنه يحق لنا أن نتكلم بحرية معينة عما سنسميه، من الآن فصاعدا، فضاء سحر خليفة كما تراه هي، كما تستشعره بجسدها، كما تؤثثه مرجعيا ونفسيا، كما تبنيه وتُبَنْيِنُهُ، كما تتعلق به هنا – ضمن علاقة غوايةٍ – أو تعاديه هناك – ضمن علاقة رفض كاتمة الصوت – برغم انتشار صوتها الخاص وتوزُّعِه على الألسنة والشخصيات والأسماء.

وأظن – لكي أفصح عن إحساس شخصي – أن هذا الوضع السردي/الحكائي يلائمني كثيرا كقارئ يبحث عما يهمه أساسا، رغم أن ذلك قد يبدو بشكل من الأشكال نقيصة على مستوى جمالية الخطاب الروائي. وإن كان ينبغي الإلحاح على أن هذه الملاحظات لا تُقَلِّلُ مطلقا – ولا ترغبُ في ذلك – من قيمة وأهمية كتابة سَحَر خليفة، سواء على المستوى الفلسطيني أو في الساحة العربية. بل إننا قصدنا أن نكشف مسبقا عن انتباهنا – من خلال إبدائها – لبعض جوانب هذا المتن. وذلك لنتفرغ في هذا الباب لما نعتبره في صُلبِ اهتمام دراستنا هذه.

---

19 - Jean STAROBINSKI, *L'oeil vivant*, Ed. Gallimard (Le Chemin), Paris, 1961, p. 75.

الفصل الرابع

فضائيـة النظـر

I – العين والمشهد

عموما لا يشكل الفضاء الروائي لسحر خليفة استثناءً من حيث هو تجريد يتجلى أولاً فيما يحيط بالأفعال والشخصيات من حقائق وأشياء. ومن ثم تتحقق إمكانية تَخيُّلِهِ وإدراكه. إن العين هنا هي نقطة البدء في الاتصال بالفضاءات. تتحرك العين أوَّلاً قبل أن تلتحق بها الحواس الأخرى، «قبل الامتلاء بالقيم الجسدية كلها»[1]. تتوقف العين عند المَشَاهِدِ اليومية المختلفة، العابر منها والثابت، عند الأمكنة، عند الأشكال والألوان، ثم تغوص إلى ما يشكل جواهر فضائية للعالم. وعندئذ تصبح العين التي ترى باحثةً عن عين أو أعين أخرى كي تبادلها النظر.

إن العين حاسة مركزية في تجربة سحَر، لكنها لا تلغي الحواسَّ الأخرى.

هناك دائما العين التي ترى وتحكي المشهد الحكائي.

هناك عين أخرى تراها، عينٌ شاهدة تقدم لنا نظرة مجهولة لمشاهد بلا هوية، على الأقل بالنسبة إليها.

وهناك بالطبع العين الثالثة التي تراهما معاً – ينبغي ألا ننسى ذلك – عينُ القراءة. العين اليقظة، «*العين الحية*» بتعبيرِ لستاروبانسكي[2].

تبدأ العين بالتفاصيل، بالأجزاء والمقاطع للإمساك بالشامل والممتد، تبدأ بالمرئي للإمساك باللامرئي، تبدأ بالتأطير (بما هو ظاهرة تصويرية pictural على نحو ما يؤكده

---

[1] - Jean STAROBINSKI, L'oeil vivant, *op. cit.*, p. 20.

[2] – عبارة يستعملها جان ستاروبنسكي في كتاباته النقدية، اختارها عنوانا لكتابه المشار إليه.

روني باسرون[3]) للتحكم في المشهد. أبدا ليس هناك مشهد سائب. لسحر خليفة عين حاذقة، تبدو معرفتها التشكيلية جيدة. كأنها ترسم المشهد عندما تكتبه: «**وجدته يقف عند النافذة والجبل الشمالي خلفه يأتلق بلون الأصيل. لم تر قسماته، فضوء الخارج أحال الشكل إلى شبح**»[4]. إن النظرة المتجهة إلى المرئي ليست هنا إلا تعبيرا عن حاجة إلى نظرة متجهة من خارج الجسد إلى داخله. بمعنى أن النظر إلى الخارج هو نوع من الهروب من سوء التفاهم مع الكلام. النظر الذي لا ينْكَتِبُ، بل يمضي إلى حد الإغراء بتصويره.

إن هذا النظر يصبح لوذاً بالصمت.

لننتبِه: إنه صمت يتشكل في المحكي، لكنه أيضا يتم بصورة محايثة على المستوى السردي. صمت يستدرج تقنية الوصف. من هنا، أفضل أن أستبدل ما يسميه جيرار جنيت «*الوقفة*» Pause[5] بالصمت: صمتٌ هو من صميم بناء الكتابة الروائية وليس عنصرا طارئا أو برّانيا، هو صمت اللغة ذاتها.

لقد سبق وانتبه ريكاردو غيُّون في دراسته حول الفضاء الروائي[6] إلى كون هذا الصمت «يقوم بوظيفة محددة تحديدا دقيقا ألا وهي توليد قدر لا متناه من الأحاسيس والانطباعات» مادام من الصعب على المرء أحيانا أن يدرك معنى الفضاء. ذلك لأن هذا الحضور الصامت ينبه الشعور إلى بعض الحقائق التي تكتسي طابعا مبهما أو غامضا. إن «الصمت هو الذي يسمح للفضاء بتأكيد حضوره، فهو نبضه وطريقته الخاصة لإثبات الذات»[7]، وطبعاً فحسب الحالات والمواقف تختلف الرؤية.

وفي نفس السياق، يوضح ريكاردو بأن الصمت يلعب دوراً تكميلياً في علاقته بالفضاء الروائي، ذلك أنه يملأ هذا الفضاء ويكمله. «ويكفي أن نلاحظ أن الصمت ليس عبارة عن فضاء فارغ، وإنما هو عنصر مكمل لتركيب الجمل. إذ تقف أحيانا حركةُ النص فيشعر القارئ بالحاجة إلى الربط والإتمام اعتمادا على تفكيره الخاص وتخيله للافتراضات التي

---

3 - René PASSERON, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Ed. VRIN, Paris, 1980, p. 152.

4 - سحر خليفة، باب الساحة، *مصدر مذكور*، ص. 10.

5 - G. GENETTE, Figures III, o*p. cit.*, p. 133.

6 - Ricardo GULLON, «On space in the novel», *Critical Inquiry*, Automne 1975, p. 17.

7 - *Ibid.*, p. 17.

تربط بين ما قيل وما سُكِتَ عنه»[8].

إن المشهد لدى سحر يؤسسه الصمت أيضـا. يصبح النظر كلامـا كـي يلتقـط مـا ينفلت منه. عيونُ سَحَر خليفة وهي تطمح لبناء علائق وثيقة بجزئياتها، تسعى أيضا لتجمـع صور اليومي المتشذرة لبناء مشهدها الروائي. إنها عين ساردة تتجه نحو المشـاهد والمرئيـات في حركـة «ترافلينـغ» (Traveling) تسـتدعي مـا تـراه إلى *نظرهـا الداخلـي* لتمنحـه بعـده العميق من خلال ربطه باستراتيجية الحكاية.

الأشياء هنا، كي لا تتلاشى، تتخذ في الكتابة بُعدَهـا الفضـائي (se spacialisent). وليست النظرة هنا مجرد شاشـة لعرض الموجـودات، بـل إنهـا تشـي بوجـود عـينٍ لهـا قـوة الملاحظة، عينُ فكرٍ تمضي نحو مزاوجة التجربة الداخلية فيما يمكن أن نسميه بدفقٍ بَصَـري. عين تحضن كل شيء فيما هي تقاربه أو فيما هو يَفِرُّ منها.

أحيانا، وأنا أقرأ المقاطع التي احتزأْتُها من روايـات سـحر خليفـة، أشـعر بـأنني أمـام روائية تكتب بعينها أساساً وأستطيع أن أزعم أنـه يمكـن إنجـاز أطروحـة حـول عـين سـحر خليفـة فيمـا يمكـن أن نسـميه *بسـرد النظـر* أو *بـالنظر السـردي* (La narration du regard)/(Le ragard de la narration) [9]، حيث تحكي العين حكايتها، تحدق عميقا فيمـا تسرده المَشَاهدُ.. في فضاء يتجلى في الزمن، لكنـه فضـاء لا معنـى لـلزمن إذا لم يضـع عليـه جناحيه. الفضاء الذي يتجه إلى العين الكاتبة مخترقا تلقائيتها وثقافتها، مسلحا بكـل مـا فيـه من أجساد وموضوعات وأشياء متجاورة، بكل ما فيه مـن أصـوات وروائـح وعلامـات متعايشـة، متجـاورة ومتخاطبـة.

تتجول العين. تجوس الأشياءَ التي تقدم نفسها للرؤية. كما تجوس الأشياءَ التي تنحـني كي تنزلق الرؤية إلى داخلها (لنتذكر الصحن الذي رسمه بُول سيزان مائلا كي نرى الحساء بداخله كما لو كانت ثمة تسوية بين الشكل والصحن المنحني[10])، تسوية بين العين والمَرْئِي. وسواء تعلق الأمر بفضاءات مرجعية كالساحات، الشوارع، الحقول، البيـوت أو بتجليـات الفضاءات الذهنية والنفسية (فضاءات الإخفاق، فضاءات النفـي، فضـاءات الموت، إلخ...)

---

8 - *Ibid.*, p. 17.

9 - Voir: «L'espace, le temps et les arts de l'espace», in L'espace et le temps aujourd'hui, *op. cit.*, p. 239.

10 - Maurice MERLEAU-PONTY, *La phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 301.

دائما تفتح رؤية سَحَر الفضاء للرغبة، رغبة الكتابة أولاً ثم رغبة القراءة ثانيا. إنها رغبةُ رؤيةٍ «تستلزم إعطاءَ الحق لنظر آخر»[11]. فالكاتبة الروائية هنا لا تكتب لذاتها، بل لتضطلع بدور ثقافي وإيديولوجي: دور تعبئة وإشراك دورُ إقناعٍ أيضا.

يتأسس المشهد الفضائي من النظرة البدئية، فالعين كما نعلم هي «عضو المعرفة الإنسانية الأكثر فاعلية»[12]، منها يبدأ المتخيل سيرورة اشتغاله، وبواسطتها كحاسة مركزية للإدراك ينطلق النشاط المعرفي والإبداعي. بالنظرة الأولى تُفتتح الحكاية، لا حكاية لدى سحر خليفة بدون يوميٍّ، بدون مشاهد يومية ساكنة أو متحركة.

ولا تقوم سَحَر في تقديم تفاصيل المشهد اليومي بمجرد عملية وصف يقتضيها البناء الروائي التقليدي، وإنما تلتقط التفاصيل المشَكِّلة للفضاء النفسي للكتابة. إنها لا تقدم حكاية أشخاص عاديين يمكن أن يكون لهم أشباه في أي مكان، ولكنها حكاية شخصيات محددة بخصوصيات فضاء شرقي عربي تختلط فيه اللغات والعقائد والقيم والرموز والأعراف. لكن العين – هنا أيضا [13]– تبقى حاسة انتقائية في بناء التجربة البصرية، فهي ترى كل شيء وتخترق الفضاء الذي يلف المشهد كاملا، لكنها لا تؤطر إلا ما تريد ولا تقدم للعين القارئة إلا ما يخدم استراتيجية الكتابة. ومن ثم أهمية أن نفهم لماذا لا يُشَاهَدُ الشيء في الفضاء، لدى سَحَر، إلا إذا شُوهِدَ في سيَّاقٍ معين، مشدودا إلى علاقة معينة «Voir signifie Voir en relation»[14]، بل ليس هناك من فعل بصري معزول. كل نظرة للتفصيل هي نظرة شاملة، كل نظرة شاملة هي رؤية مطلقة، وكل رؤية هي استغراق فكر روحي. إن العين هنا لا تشتغل بدون ذاكرة.

• «ودار بسيارته في كل الشوارع الكئيبة الممطرة، فقطع شارع البيرة، وعاد أدراجه فسار في الشارع الرئيسي. وكان بعض الفلاحين يقفون على الرصيف تحت المطر في انتظار الأتوبيس بينما وقف بائع الكعك والبيض في زاوية قريبة من المحطة وقد غطى بضاعته بقطعة من النايلون اتقاء للمطر. ومر

11 - L'oeil vivant, *op. cit.*, p. 15.

12 - Rudolf ARNHEIM, *La pensée visuelle*, traduit de l'américain par Claude Noël et Marc Le Cannu, Ed. Flammarion, Paris, 1976, p. 7.

13 - *Ibid*, p. 27-28.

14 - *Ibid.*, p. 62.

أمام لافتة ضخمة معلقة في منتصف الطابق الثاني من بناية ضخمة تحتل أبرز مكان في الشارع..»

(*لم نعد جواري لكم*، ص. 153)

• «لا شيء تغير في المدينة. الدوار مازال مكانه، وساعة الدوار تمشي بصمت وبطء. لكن الأزهار نمت واستطالت. ولاشيء تغير! المصبنة ما زالت مكانها. ورائحة الجفت والرطوبة تنبعث من بابها الكبير. وفي مكتب المصبنة يجلس الأعيان يناقشون ولا يفعلون. وبقية خلق الله على الرصيف يفعلون ولا يناقشون. ولاشيء تغير»

(*الصبّار*، ص. 26)

• «وصمت الإثنان وتحجَّرا. ومرت عربة يد ضخمة تحمل صناديق وأكياس المأكولات فباعدت بينهما. ثم مشيا بصمت واخترقا الشارع الرئيسي ودلفا إلى أحد الأزقة المؤدية للبلد القديمة. وكان الباعة ينادون: غَزَّاوي ياسمك. يا فَاوي يا بردقان. رِيحاوي ياموز. وصاجات بائع السوس والخروب توقع أنغاما راقصة. وبائع الجرائد نفسه ينادي. القدس. الشعب. الفجر. كيسجنر يبشر بحل للقضية. فريد الأطرش مازال يندب. وصاجات بائع السوس والخروب توقع أنغاما راقصة. والناس يشترون خبزا وخضارا وفواكه»

(*الصبار*، ص. 27)

• «مشى يتخبط في الطرقات الموحلة وأصوات الباعة المتنافرة تخترق أذنيه. خضروات ولحوم وفواكه. وبائع الخبز يملأ عربته بقوالب مصنوعة هناك.

– طازة يا خبز. الحق الحق الحق. بليرة القالب. ليرة القالب. ليرة. ليرة.

ومر رجل بطربوش صامد فوق رأسه. أمسك برغيف طويل. جَسَّهُ ثم تركه. ناداه البائع.. طازة وحياة شواربك»

(*الصبار*، ص. 61)

• «تحت المظلة يتأمل باصات أيجيد والناس. امرأة تحمل سلة مليئة بخضار الموسم. قرنبيط وسبانخ وربطة فجل أحمر. رجل دين اشرأبت سوالفه حين اصدمت قدماه بالأرض. شاب وفتاة متخاصران يتأملان الشرق بفضول وتسلية. صبي في العاشرة يقفز من باص لآخر وبيده أكياس ترمس، يصرخ بأعلى صوته «تورموس». بعض الباعة، كعك وبيض وزعتر. حلاوة سمسم.

وفرش يحط عليه الذباب فلا تعرف نوعه. وأناس يروحون وآخرون يجيئون. وفي أول الشارع راهبة تجر وراءها عنقود أيتام يمشون بصف العساكر المهزومة»

(*عباد الشمس*، ص.9)

• «وقف يهز رأسه، ومشى في الأزقة وحده. رائحة جلود الخراف خيطت جاكيتات فرائية بلون الندف. وبائعو البقالة على جانبي الشارع المسقوف، زيتون رصيع، زيتون يوناني، وفسيخ وقطين مشكوك عقوداً طويلة. وخضار وحلويات شرقية. وبائع عوامة وزلابية. وباعة أشرطة كاسيت يستعرضون بضائعهم فتختلط الأنغام وتختلط اللغات وتختلط البلد»

(*عباد الشمس*، ص. 11)

• «ومشت في الشارع الفرعي وتلاشت الأصوات. هنا شجرة، وهنا مدرسة خلا ملعبها من الطلبة، وهنا بيوت نظيفة على أسطحها غسيل مضيء. وهنا امرأة تطرز على الفراندة وتستمتع بدفء الشمس الربيعية..»

(*عباد الشمس*، ص. 118)

• «وكانت الأزقة مازالت هادئة وبعض الباعة يفرغون السحاحير ويصفُّون الفواكه والخضراوات في أهرامات صغيرة، وباعة الحمص والفول مازالوا يحضرون الخلطة...»

(*باب الساحة*، ص. 29]

واضح أن الشوارع والأزقة والطرقات ليست كتلا صماء، إنها مجرد سَنَد بَصَري لحركة شاملة من العلائق والأصوات والصور والروائح والإيماءات والطقوس. فالأمكنة تؤثث الفضاء اليومي، وبقدر ما هي ثابتة ومقيمة بقدر ما هي متسكعة. واليوميُّ هنا هو الأمكنة المفتوحة التي تبحث فيها الشخصيات - تماما كالبطل الروائي في كتابات سيلين[15]- عن أفق لعبورها إلى حيث تُتمُّ لعب أدوارها في الحكاية. لكن بينما نجد أن

---

15 - Alain CRESCIUCCI, *Les térritoires Céliniens. Expression dans l'espace et expérience du monde dans les romans de L. F. Céline*, Ed. Aux amateurs de livres, Klinksiek, Paris, 1990, p. 9.

«المشهد السيليني هو العالم، عالم النصف الأول للقرن العشرين»[16]، يظل مشهد سحر خليفة أكثر تحديدا وخصوصية، هو فلسطين المحتلة منذ العام 1967.

إن فضاء اليومي في روايات سَحَر ظاهرة دينامية. للحركة إيقاع واضح في بناء المشهد. تحتل الحركات حقل الرؤية الذي ترعاه العين. كل شيء قابل للحركة من نقطة إلى نقطة، من بداية معينة إلى نهاية معينة. حتى الأشياء الثابتة تندرج في إيقاع الحركة: تصبح بداية أو نهاية لحركة ما. الفضاء كلُّ الفضاء يصبح متموجا متمددا عبر امتداد العين. وما يبدو ثابتاً أو جامداً يمكنه أن يتحرك من خلال عملية تَماهٍ. هذا التماهي الذي يصنعه انتشار وقع الشيء ذاته.

هناك «منطق *بَصَري*» (Logique visuelle) (بانوفسكي)[17] يمنح للمشاهد اليومية أدوارا عدة، يجعلها «متعددة الوظائف» (polyfonctionnels) [18]، فمن جهة هي فضاء اجتماعي ثقافي يضع نفسه في مقابل المنظر الطبيعي (le paysage)، يشتغل عليه ويغير من طبيعته. ومن جهة أخرى، هي فضاء للاستعمالات (للتلاقي الشَّغوف، للتبادل التجاري والاقتصادي، للاستعادة ولتشخيص مصادر الهوية...). هذا فضلا عن أن هذه المَشَاهِد يطبعها إيقاع الإيماءات التي تنتجها الفضاءات وتنتجها هي كذلك بدورها.

هكذا، نعثر في النص الروائي على وُجُودَيْن (وهما وُجُودَانِ في النص وَوُجُودانِ لَهُ، في نفس الآن): الأول بما هو قوة وضعية (فرضية) – حسب تحديد أيزر – والآخر بوصفه ميدانا مرجعيا، حيث يخلق النص «عالماً جديدا فريدا في كل لحظة، وفي الوقت نفسه يمحو ذاته كي يشير إلى واقع مألوف موجود سلفا»[19].

يبدأ كل شيء بمكر العين، في لعبة تشغيل الاحتمالات، ثم تعود المشاهد إلى منطلقات تشكُّلها الإيديولوجي. نجتزئ المقطع فنعثر على مستوى من التجريد الفني أعلى من مستوى التجربة التي يمثلها، ثم سرعان ما يذكرنا بوظائفه. إن الكتابة المشهدية في تعدديتها تمثِّلُ علاماتٍ في سُبُل حكائية تمضي نحو نهاياتها، لكنها أيضا تمثلات لتجربة عنيدة تصر على أن تبقى عصية عن كل تجريد فني أو جمالي.

إن فضاء اليومي في كتابة سحر خليفة، وبخاصة في «الصبار» و«عباد الشمس»، له

---

16 - *Ibid.*, p. 9.

17 - *La production de l'espace*, *op. cit.*, p. 299.

18 - *Ibid.*, p. 249.

19 – انظر كتاب وليم راي، المعنى الأدبي، ***مرجع مذكور***، ص. 68.

أهمية استثنائية. إنه صيغة لحكي مضاعف، وفيه نعثر فعلا على أحد أبـرز النمـاذج الروائيـة لتشــخيص مــا يســميه بــاختين بــالكرونوطوب، خصوصــا «كرونوطـوب اللقــاء» أو «كرونوطـوب الطريـق»: في الروايـات تنعقـد اللقـاءات عـادة في الطريـق، مكــان اختيــار الاتصالات العابرة. في «الطريق العام» تتقاطع في نقطة التداخل الزمكاني ذاتهـا سـبل عـدد من الأشخاص من مختلف الطبقات، الأوضاع، الأديان، الجنسيات والأعمار. هنـا يمكـن أن يلتقي صدفة أناس تفصلهم في العادة تراتبية اجتماعية، أو فضاء، ويمكنهـم أن يخلقـوا أنواعـا من التناقضات، حيث تصطـدم أو تتعثـر مصـائر مختلفـة»[20]. الكرونوطـوب بمـا هـو زواج الفضاء بالزمن يحدد هنا، وفق منظور باختين، الوحدة الفنية للعمل الروائي في علاقته بالواقع بل الأفق الضروري لاختراق عالم المعنى[21].

لا تدع سَحر اليوميَّ - كفضاء - يستعرض نفسَه حرّاً.

إنها تقيم علاقة باطنية مع المَشاهد العابرة. ترحل باتجــاه المرئـي كمـا يمضـي الرسـام باتجاه «الموتيف» (Le motif) الذي سيرسمه. وطبعا فهي لا تعكس هذا المرئــي - كمـا قـد يخدعنا تتابع الصور اليومية في كل مشهد - ولكنها «تجعله مرئيــا» (بـول كلـي P. Klee)[22]. كأنها - وهي تكتب اليومي - تسعى لتحويل فضاء خارجي عــبر اللغـة، لغـة الكتابـة ولغة الروح، إلى فضاء باطني. كأنها تود أن تختزن فضاءً يستعد لأن يمَّحي بعد قليل.

تخـرج الكاتبــة - فيمــا يُخيَّــلُ إليَّ - إلى اليومــي بصخبــه وحركتــه، بمواجهاتــه واحتكاكاته، بعلائقه وتطابقاته، بصمته وإيماءاته، وتنخرط في كتابته كتابة جسدية، مباشرة وفورية. ترى المشاهد ولا تؤجلها. تسمع الأصوات وتلتقطها قبل أن تتلاشــى. أقصـد أنهـا تكتب كتابة تستلزم «القـرب والحضـور والمواجهـة» عكـس مشـترطات «الكتابـة المرتبطـة بالتأجيل، بالإرجاء بالغياب» التي يشير إليها عبد الفتاح كيليطو استنادا إلى دِريـدَا[23]. ومن ثمَّ، يمكن القول بأن سحر خليفة تغذي كتابتها أساسا بما تشاهده. حركة العين هي حركـة الذاكرة في نفس الفضاء، في نفس اللحظة.

إن شخصيات سَحَر لا ترى المشهد بأعين اللحظة العابرة والطارئة فحسب، بل تراه

---

20 - M. BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, *op. cit.*, p. 384-385.

21 - *Ibid.*, p. 398.

22 - انظر: La production de l'espace, *op., cit.*, p. 17.

23 - عبد الفتاح كيليطو، ***الغـائب، (دراسة في مقامة للحريري)***، دار توبقـال، الـدار البيضـاء، الطبعة الأولى، 1987، ص. 66.

أيضا من خلال ذكرياتها. وفي هذه الذكريات تستضيء المشاهد التي تراها الشخصية الروائية بالمشاهد التي قرأتها (كما يحدث كثيرا في رواية «لم نعد جواري لكم»: زرادشت (ص. 53) – دكتور زيفاجو وعمر الشريف (ص. 54) – د. هـ. لورنس (ص. 56 – ص. 69 – ص. 130) – همنجواي، شتاينبك، ديكنز، جين أوستن، شارلوت برونتي، البرتو مورافيا (ص. 60) – فرويد (ص. 65) – يونج (ص. 67) – ورد زورث (ص. 68) – سارتر، سيمون دو بوفوار، كوكتو، راسين، بودلير (ص. 74) – شرلوك هولمز (ص. 86) – دالي (ص. 90) – جان دارك (ص. 104) – تشايكوفسكي (ص. 113) – روك هدسون (ص. 129) – بيكاسو (ص. 148) – جيفارا (ص. 158) – ...)

الكتابة بهذا المعنى تجعل «وظيفة الواقعي ووظيفة اللاّواقعي»[24] متضامنَتَين. إذ ليست أمامها أية استحالة كي تمسك بإيقاع اليومي. ما اليومي؟ إن لم يكن في العمق إيقاعا؟ ما الإيقاع إن لم يكن هذه التلاقيات والتقاطعات بين الأمكنة، الأشياء، الأفعال ودفق الصور؟ «إن له قانونَه في ذاته، له انسجامه؛ وهذا القانون يأتيه من الفضاء، فضائه هو، ومن علاقةٍ بين الفضاء والزمن. ومن ثم، فكل إيقاع يمتلك ويحتل واقعاً فضائيا زمانيا»[25]. مع ذلك، تبقى حقيقة الفضاء تصورية، ولا يمكن بالتالي لأي خطاب روائي عن الفضاء أن يكون واقعيا تماما أو متخيلا تماما. لنقل من ثم إن فضاء اليومي لدى سحر خليفة متخيَّل ومتحقّق في نفس الآن.

هذا يقودنا بالطبع إلى سؤال نظري: أية علاقة بين اليومي وبين الفضاء؟ والأكيد أن العلاقة بينهما وثيقة – على نحو ما يوضح ميشيل مافيزولي [26]– وهما يشكلان كلاًّ إيقاعيا ملتحما. لكن الجميل في هذه العلاقة هو الإمكانية التي يتبعها اليومي، كمشهد يتضافر فيه العابر والمقيم، للفضاء كي يصبح ممكناً ذهنيا. وأيضا ما يتيحه اليومي للفضاء الروائي بالذات من عناصر حكائية طارئة: أن نكتشف شيئا بالصدفة فيما نحن نبحث عن شيء آخر، أن نعثر على محكيات داخل المحكي.

ولا يفوت باختين، ضمن تحديداته النظرية النابهة، أن يقف عند فضاء اليومي بما هو تكرار «العادي»، حيث يتخذ الزمن شكلا دائريا متخليا تقريبا عن مجراه التاريخي المتقدم.

---

24 - G. BACHELARD, La poétique de l'espace, *op. cit.*, p. 238.

25 - La production de l'espace, *op. cit.*, p. 238.

26 - Michel MAFFESOLi, L'imaginaire dans l'espace», in Imaginaire de l'espace, Esapces imaginaires, *op. cit.*, p. 23.

فلا يتقدم إلاّ في مسافات ضيقة ودوراتٍ محددة: دورة اليوم، دورة الأسبوع، دورة الشهر، دورة حياة بكاملها. فلا يكون اليوم أبداً يوما، ولا تكون السنة سنة أبدا، ولا الحياة حياة أبداً. من يوم لآخر تكون الأفعال العادية نفسها، تتكرر نفس مواضيع الحديث، نفس الكلمات...، ومن ثم فالزمن الذي يخترق الحياة اليومية يظل زمناً ثخيناً، لزجاً، يزحف في الفضاء بدون أن يصبح زمنا رئيسيا للنص الروائي، وإنما يبقى عليه الروائي كزمن تكميلي ثانوي[27].

وفي الحقيقة، فإن سحر خليفة - فيما تبدى لي - مدركة لمسألة أساسية، وهي - فضلا عما ينتجه اليومي من قيم جمالية للكتابة الروائية - أن الرواية يمكنها أن تمسك باختلاجات «التاريخ الصغير الذي يُصنَع ويُهَدَّم يوما بيوم»[28]، بتعبير ريجيس دوبريه، فيما هناك «تاريخ كبير» عادة ما يتوفر له من يكتبه ويقتفي آثاره.

إن الإيقاع اليومي بالنسبة إليها ***مشهديّة*** ينبغي أن تشد النظر وتستدعي الفكر معاً، فليس ثمة قريب لا يمتد إلى شيء بعيد، وليس ثمة من حضور لا يؤشر إلى غياب. ورغم أن شخصياتها عموما لا ترى إلا ما تنظر إليه وما تراه هو الذي في متناول اليد، وبتعبير لميرلوبونتي[29]، فإنها على وعي بالقيمة الرمزية للاشياء المرئية، بالمعرفة المضيئة كذلك التي يعطيها الفضاء اليومي عن واقع وقضية وأفق الناس الذين تحكي عنهم. ومن ثم أهمية التضامن الذي تقيمه سحر خليفة بين المرئي واللامرئي في فضائها الروائي.

من هنا، فقوة سحر خليفة كروائية - بالنسبة إليَّ على الأقل - لا تكمن في المتون الحكائية لرواياتها، ولا حتى في البناء الروائي الذي يظل لديها عاديا وتقليديا. إن قوتها كامنة في ذكاء الكتابة التي لا تكتفي بإدراك ما يُقَدِّمُ نفسَهُ للإدراك، بل في الهامش «اللاّمُدْرَك» الذي يرافقه ويتخذه أفقاً له. ذلك لأن «النظام الظاهر ليس هو النظام الحقيقي»[30] بالنسبة إليها. أكثر من ذلك، فإن شخصياتها المندفعة في إدراك وحيد لليومي ***(أي أنها في هذا الفضاء، وأن هذا الفضاء لها و«ليس لها» في نفس الوقت)*** إنما تتحرك في

---

27 - M. BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, *op. cit.*, p. 388-389.

28 - ريجيس دوبريه، ***نقد العقل السياسي***، ترجمة عفيف دمشقية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1986، ص. 6.

29 - MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Ed. Gallimard (Folio), Paris, 1964.

30 - انظر: Territoires de l'imaginaire, *op. cit.*, p. 222.

«تأويلية اليوميّ»[31] التي تصوغها ككاتبة لتفعيل أحد مكونات فضائها الروائي.

مع ذلك لـديَّ شعور بـأن سـحر خليفـة، وهـي تُجْهِـد البَصَـرَ لا متـلاك فضـاءات متموجة عنيدة، لا تجد اللغة ولا الكلمات القادرة على استيعاب الحمولة الدلالية للمشَـاهِد. من ثمَّ تقنية *التأطير* التي تشتغل بها كثيرا في بناء تفاصيلها الفضائيـة، حيـث يظهـر الفضـاء اليومي في صيغة لوحةٍ فنيةٍ أو نافذةٍ مفتوحـةٍ على تفصيـل أو مقطـع مشـهدي أو مـرآة أو صورة فوتوغرافية...

II – التأطيـر: عن العين والنافذة:

يبدأ تأطير المشهد في كتابـة سـحر خليفـة بـدءا باسـتعمال التقنيـة الفوتوغرافيـة، ثـم باسـتثمار عنصـر التفضيـة (Spatialisation) كتقنيـــة تصويريــة (Picturale)، وصــولا إلى الأدوار التي تمنحها للنافذة في تشكيل الصـورة المؤسسـة للمشـهد كمـا لـو كـانت الكتابـة الروائية لا تكتفي بأن تجعل القارئ يشعر فقط، بل تحرص على جعله يرى كذلك.

في روايات سَحَر أيضـاً، كمـا في الكتابـة البروسـتية[32]، يحـدث أن الشـخصية تـرى الفضـاء يَنْشَـطِر وينقسـم، بـل ويتكلـف الصـوت السـارد نفسـه، الشـــخصية المركزيـة في «مذكرات امرأة غير واقعية» بتشطير المشـهد قصـد الـتركيز علـى بعـض صـوره في محاولـة للتغلب على انعدام الحركة فيما نراه. للتعرف أكثر علـى ديناميـة باطنيـة وحـده يقيننـا غـير المؤهل هو الذي لا يرصدها، أقصد «ثبات فكرنا باتجاهها»[33].

- «وتأمل صورة معلقة على الحائط تمثل العائلة كلها. الأب بجلال قدره وقد جلس في الوسط وإلى جانبه زوجته المستكينة، ورعيل الأطفـال مـن حولهـم. عادل خلف أمه تماما، وقد تبدت على وجهه المراهق لمسات حساسة تنم عن نفسية قلقة وأحلام طوباوية. ونوار الطفلة بضفائر وشرائط وخـدود مكتظـة مسـتديرة، وباسـل الصغـير وضحكـة عفريتـة علـى وجـه مدجـج بالشـقاوة والتمرد. وأطفال آخرون بعضهم مات وبعضهم مازال حيّاً ينمو ويكبر...» (*عباد الشمس* – ص. 40).

---

31 – ميخائيـل باختيـن، الخطاب الروائي، *م. م*، ص. 106.

32 - G. POULET, L'espace proustien, *op. cit.*, p. 18.

33 - *Ibid.*, p. 18.

• «وهذه المرة حلمت بأمي ودار العيلة. إخوتي وأخواتي كلهم جلوس في الديوان يحيطون بأمي وكل محاط بعائلته. زوجات أزواج أطفال وصور تذكارية لكل منهم. الأب والأم في وسط الصورة، والأولاد على الجانبين وفوق الرأس وفي الأحضان وفي كل مكان. لكل أخ وأخت صورة، صورة العيلة المعهودة، أما أنا فبدون صورة لأني كنت بلا أولاد. أمي في صدر الديوان مثلي وحيدة رغم الإحاطة. كانت تنظر في عيني وتبكي وتحرِّكُ شفتيها همسا. «أنا وأنتِ بدون صور». همستُ «بل أنتِ في كل الصور»...».

(*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص. 88).

إن اختيار الصورة الفوتوغرافية بالذات ليس اختيارا اعتباطيا في هذا السياق. أقصد أنه ليس لمجرد لعبة جمالية مجانية. إن الأمر يتعلق بأداة تشكيل ذهني. ثمة أولا نوع من التثبيت للماضي في الصورة. العائلة المندثرة كذاكرة وكسلطة أبوية منهارة وكأصوات وأعمار وأسماء، والعائلة البعيدة المتخيَّلَة، المحلوم بها، تثبتهما الصورة، تؤطرهما في لحظة استعادة واستغراق تأملي. وطبعاً، فالصورة هنا لا ينظر إليها كما يُنْظَرُ إلى شيء آخر. يتغير النظر لأن الأمر يتعلق بفضاء مؤطر تستدعيه رؤية فوتوغرافية. نحدق في شيء أكثر مما نحدق في شيء آخر. تتسكع العين عزلاء في المشهد العائلي مرفوقة بالفكر، بالموقف الذي يمليه الجسد. غير أن «الرؤية فكر مشروط» كذلك. «إنها تولد «بمناسبة» ما يأتي إلى الجسد»[34]. ذلك لأن المشهد الذي يتبدَّى «داخل الخارج وخارج الداخل»[35] لا يمكنه إلا أن يوحد الرائي والمرئي. يوقظ الفكر والمشاعر.

من الصعب أن أقرأ رواية كمتتالية صور بدون أن تستوقفني الصور داخل الصور، خصوصا لما تكون الصورة الفوتوغرافية بالذات جيءَ بها اساسا «لا كسؤال، (ثيمة)، بل كجرح: أرى، أحس، وإذن ألاحظ، أنظر وأفكر» بتعبير بارت[36]. ولا تدع الكاتبة الصورة تقدم نفسها بدون أن تؤشر فيها إلى تفاصيل معينة كي نراها أكثر، كي نتوقف

---

34 - Merleau-Ponty, L'oeil et l'esprit, o*p. cit*., p. 51.

35 -*Ibid*., p. 23.

36 - Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, Ed. Gallimard - Seuil (Cahiers du Cinéma), Paris, 1980, p. 42.

عندها أكثر، كي نصوغ من خلالها مشاعرنا أو رؤيتنا. ليس ثمة من ترتيب محايد لتفاصيل الصورة: «الأب بجلال قدره وقد جلس في الوسط وإلى الوراء وإلى جانبه زوجته المستكينة» و«الأب والأم في وسط الصورة...». دائما نفس الصورة العائلية في تاريخ التصوير الفوتوغرافي: الهيبة، الروح المحافظة، السلطة الرمزية الخفية، وروح التكلف.

العين تشتغل هنا على الصور، على ماضٍ يحدث أن يمتد إيقاعه إلى المستقبل. وهي بصدد الإمساك بهذا المنفلت. لكنها علاقة تخلو من كل غواية، كأننا بصدد عين للإقصاء.

إن المرئي في الصور هو الذي هيأته الكتابة للرؤية.

لنحذر. لكن اللامرئي (L'invisible) أيضا موجود في الصور. إنه ليس عدما، بل هو فقط غير مرئي في طريقة ترتيب العلامات والتفاصيل، ويمكنه أن يكون مرئيا من زاوية أخرى للنظر والترتيب. في كتابه «المرئي واللامرئي»، يتساءل ميرلوبونتي عن معنى اللامرئي، ويرى أنه «ما ليس مرئيا الآن، لكن يمكنه أن يغدو مرئيا، فهو قد يكون سمات محجوبة أو غير راهنة. اللامرئي هو ما هو نسبي بالنسبة للمرئي[37].

يتعلق الأمر إذن في التأطير بتوفير إمكانيات للإمساك بالزائل، للتحكم في المنفلت وتقييده في إطار الصورة. هل يتعلق الأمر بإيلاء نوع من الامتياز للمرئي؟ ربما، فالقارئ النّابه عندما لا يَقوَى على احتياز المشهَد المُؤَطَّر في النص الروائي لابد أن يرفع عينيه عن الصفحة ويسائل العتمة قليلا.

نظريا كذلك، يمكن أن يكون التأطير في كتابة سحر خليفة أداة لإبراز مشاهد المحكي وجعلها ناتئة، لا في العين فحسب، بل وفي الذات القارئة. لم لا نقول أيضا بأن التأطير هنا هو التحديد: أن نسيج الأشياء والتفاصيل كي نتلقاها دون غيرها أو نتلقاها أعمق من غيرها.

لقد كان بإمكان الكاتبة أن تحكي مشهدها دونما حاجة إلى تقنية تأطيره عبر صورة فوتوغرافية، لكنها لم تفعل، لأن لها استراتيجيتها. وما يحدث للقارئ المتعجِّل أنه يرى اللوحة، أقصد القماشة المرسومة بدون أن يرى الإطار الذي يحيط بها، كما لو لم يكن الإطار مكونا من مكونات العمل المرئي على نحو ما يوضحه يوري لوتمان في «بنية العمل الفني»[38] ببعض العمق والتفصيل.

---

37 - MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, op. *cit*., pp. 310-311.

38 - Iouri Lotman, La structure du texte artistique, o*p. cit*., pp. 299-309.

وضمن فضاءات اليومي تتعدد استعمالات سحر لتقنية التأطير. يمكن أن أستحضر مثلا تأطيرها لما أسميه هنا بامتداد المشهد القروي في المشهد الحَضَري. كأنها بصدد تكبير التفصيل العابر ودفعه إلى مقدمة المشهد:

- «يمشي الفلاّح وراء حماره المحمل بالفاكهة والخضار واللبن، ويردد أنغامه المألوفة السمحة: «هاي التين، هاي اللبن، هاي الفقوس...» ويكون الصبح مازال في أول إشراقاته، والشمس ما تزال مختبئة وراء الهضاب»

(*لم نعد جواري لكم*، ص. 162)

- «ومرَّ بهم فلاح وحمار أعرج يحمل فاكهة أكثر من طاقته..»

(*لم نعد جواري لكم*، ص. 163)

- «ومرت بها عربة كاز. صهريج مرفوع على عجلات يجره حمار. القوة الدافعة محمولة على كتفي حمار. وهوى البائع بعصاه على مؤخرة الحمار فخبخب. الكاز يسيِّره حمار، والحمار يتلقى الضرب ولا يرمش».

(*عباد الشمس*، ص. 120)

طبعا، لا يعني التأطير بما هو تثبيت لمشهد أو لصورة تجميدا لحيوية الأشياء والموضوعات، وإنما بقصد تشغيل وتنشيط الإحساس عند كل قراءة. وقد علمتنا الاستيطقا الماركسية بأنْ حتّى «لوحة الطبيعة الميتة، بالرغم من أنها تصور أشياء جامدة، تثير فينا أفكاراً حول الإنسان»[39]. بمعنى أن التركيز على تفصيل في الفضاء اليومي يقود إلى تداعياته. ننظر إلى الشيء الذي يبدو داخل الإطار جامداً، لكنه يحرك إحساسات معينة لدينا، أو يعبر عن بعض حاجاتنا، أو يحيل على مرحلة من مراحل التجربة المحكية، أو يلفت رغبة التأمل.

إن سحر تلتقط المشهد العابر للحمار في فضاء المدينة كي تقيم نوعا من التقاطع بين البادية والحاضرة، بين زمنين أيضا. إنها طريقة لإعطاء الفضاء بعدا زمنيا. لحظة من تلك اللحظات التي كان يقول عنها أراغون بأنها ليست «إلا مناسبة لمحاولات في رسم طبيعات ميتة».

---

39 - انظر: «عناصر الإستيتيقا الماركسية»، الملحق الثقافي لجريدة *الاتحاد الاشتراكي*، العدد 69، ليوم 17 مارس 1985، ص. 7.

لا يتعلق الأمر بمجرد حمار يسوقه وجه زراعي في الشارع، بل بأرض وبذاكرة وهوية. يرتقي الفضاء اليومي من مجرد تفصيل تلتقطه نظرة هشة إلى أعمق ما في الواقع من هشاشة تاريخية ووجودية. وعلينا ألا ننسى في هذا السياق أن نظرة الشخصيات الروائية، وهي تؤطر المشهد اليومي، ليست محايدة. إنها على العكس مشبعة بسيرورة الحياة الاجتماعية وبالتاريخ. لنقل بالأحرى إن الكاتبة تحرك حواسها، جسَدَها في كتابتها كي توقظ/توقد المعنى في الأجساد الأخرى.. وفي الأشياء الأخرى. ذلك لأن تقنية الكتابة مثل «كل تقنية هي «تقنية جسد»[40]. إنها تستدرج صور الفضاء اليومي كي تشكل موجِّها رئيسيا لإنتاج «الواقعي».

لقد استوقفني الحضور الكثيف والمتنوع للنافذة في مجموع روايات سحر خليفة. حضورٌ طاغٍ لا يمكن ألاّ تكون له وظيفة في صَوْغِ المعنى الكلي لهذه التجربة الروائية: تجربة فلسطينية أساسا كتبتها امرأة.

إن النافذة تملأ الروايات الخمس. تحضر كما لو لتقول الأمكنة بوفرة. ولكن أيضا لتعبر بوضوح عن كتابة لها رهانات ويحركها نظام معرفي جاهز وخاص.

إزاء النافذة، نحن بصدد رصد محكي حقيقي يوازي المحكيات الرئيسية في الروايات. «محكي مكاني» قد يساير المحكي الرئيسي وقد «***يشتغل وفق إيقاع مخالف***»[41]، لكنه محكي مُفَكَّرٌ فيه غالباً.

إن هذه الكوة المؤَطَّرَة أيضا مكانٌ لعبور النظر من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل. «لها معنى مزدوج» على نحو ما يوضح ذلك هنري لوفيفر[42]. وإذا كان الباب مكانا للعبور، فهو مفتوح لعبور جسدي كامل. يخرج الجسد ويدخل بكامله. أما النافذة فلا تسمح بأكثر من عبور الضوء والنظرات. تكاد النافذة تكون مرآة. أما الباب فيبقى مشدودا إلى بعده الوظيفي (النفعي). أقصد أن النافذة تتيح إمكانيات أكثر لبناء المعنى، خاصة ما تتيحه للقارئ من «تمثل بانورامي» للفضاء اليومي، وأعمق من ذلك.. إمكانية

---

40 - MERLEAU-PONTY, L'oeil et l'esprit, *op. cit.*, p. 33.

41 - انظر للاستئناس: أحمد اليبوري، «اشتغال «المحكي المكاني» في رواية «الغربة» لعبد الله العروي؛ قراءة جديدة لرواية الغربة»، ضمن الملحق الثقافي لجريدة ***الاتحاد الاشتراكي*** ليوم 14 يناير 1988.

42 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 241.

«التمثل الشَّذَري» الذي تفرضه قوة التأطير ويستلزمه ما يسميه جورج بولي بـ «تصدع معين في حقل النّظَر»43.

هكذا تفسح النافذة للنظرة القارئة شكلا آخر للقراءة: حيث تحضر النافذة يتأسس محكي جديد داخل المحكي الرئيسي. يصبح المقطع السردي، وأحيانا الصفحة الواحدة من الرواية، شاشة للمشاهدة. تغدو القراءة ممكنة أيضا بالعين وبالصمت. لنتذكر هنا تقنية الروائي الفرنسي كلود أوليي OLLIER، في روايته «***حكاية غامضة***» *Une histoire illisible*، مثلا، أو في أقصوصته «وصف اشتمالي لحي حديث» على الخصوص التي يقف عندها مطولا جان ريكاردو44 في سياق مساءلته للعلائق القائمة بين الوصف والمعنى.

لنقم أولا برصد لهذا الحضور القوي، المتعدد للنافذة في الروايات الخمس، وذلك لنلمس إلى أي حد يمكن لهذا الشكل الفارغ أن يكون ممتلئا بالمعنى. لنرى بتعبير رولان بارت كيف أن «نوعا من الدرجة الصفر» للفضاء يقول أشياء كثيرة»45:

1 – لم نعد جواري لكــم:

– «لكن السيدة كانت تتأمل الشعاع الذهبي المنبثق من خلال زجاج النافذة الأصفر بصمت، وكانت تفكر بشرود..» (ص. 6)

– «قطرات المطر يصبح لها صوت عذب، أعذب من نقرات طائر الحسون على زجاج نافذة في الصباح..» (ص. 7).

– «ولهذا أضطر إلى فتح النافذة حتى أرى حقيقة الأشياء» (ص. 9).

– «وقامت واقفة واتجهت نحو النافذة، وأخذت تنظر من خلالها إلى الحديقة..» (نفس الصفحة).

– «وأطلقت ضحكة مرحة طارت عبر النافذة..» (ص. 10).

– «استدارت بوجهها نحو النافذة المفتوحة وقد بدًا عليها التجهم والغيظ». (نفس الصفحة).

---

43 - G. POULET, L'espace proustien, *op. cit.*, p. 53.

– انظر: SUSAN Sontag, o*p. cit.*, p. 40-41.

44 – انظر: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، ***مرجع مذكور***، صص. 144–166.

45 - Voir, Suzan SONTAG, *op. cit.*, p. 40-41.

- «وأقفلت النافذة وخرجت بعد أن خلعت معطفها وعلقته على المشجب بجانب الباب» (نفسها).
- «كان وجهها حزينا ويائسا، واستدارت نحو النافذة، محاولة إخفاء ما بها..» (ص. 32).
- «... وكان عبد الرحمان يقف بجانب النافذة يدخن، والابتسام يعلو وجهه» (ص. 34).
- «إناء فخاري على حافة النافذة تنسكب منه شلالات خضر من نبات الخنشار المنزلي، وضوء اصفر ينهال عليه عبر زجاج النافذة. وعلى الجدار المجاور للقاطع الخشبي بزواياه الهندسية تقبع لوحة «المرجريت»..» (ص. 36).
- «يومئذ، وكان المجد يحيط به من كل جانب، لمح سامية تقف في زاوية منعزلة بجانب النافذة، ترقبه من خلال دخان سيجارتها الذي لا ينقطع» (ص. 40).
- «وكانت هي تقف أمام نافذة القاعة المظلمة تنظر إلى العتمة في الخارج، والريح تصفر، والمطر يتساقط، وفروع الشجر تهتز، وكانت الدموع تنهمر من عينيها..» (ص. 43).
- «وقفت وراء النافذة الصفراء (...) وكانت ما تزال تشد كفّهَا إلى شفتيها وتتمتم بوله، من خلال شهقات البكاء» (ص. 43).
- «وأنتِ أحبيتِي... ومازلتِ تحبينـي.. أنا أعرف هذا. أعرف. أعرف. رأيت ذلك في كل حركة من حركاتك. رأيته في لوحة «المرجريت»، وفي زجاج النوافذ.. في ثوبك الأصفر الهفهاف» (ص. 80).
- «هل أفتح النوافذ والأبواب وأسمع الناس صوتي لتصديقي» (ص.87).
- «وفي ركن بجوار النافذة المسدلة الستائر قبعت بضع أرائك جلدية، وقد نصبت حاملة لوحات وفيها لوحة لم تكتمل بعد..» (ص. 107).
- «وفهمت الدرس جيدا، فانهارت على الأريكة بارتطام، وتأوهت بمرارة، بينما اتجه هو ناحية النافذة يراقب بداية الظلمة في الخارج..» (ص. 121).
- «واستدارت بعينيها الزرقاوين نحو النافذة الكبيرة. وفجأة، وبدون سابق إنذار أخذت الدموع تتدفق من عينيها» (ص. 131).

- «قالت إيفيت وهي ترنو إلى النافذة الكبيرة: «لكنكِ لستِ محرومة!» (ص. 132).

- قالت إيفيت وهي تستدير نحو النافذة المطلة على الحديقة: لستُ سعيدة فيه [البيت]، لأحافظ عليه!» (ص. 144).

- «وتطل النسوة في ثياب النوم من النوافذ والشرفات تنادين وتساومن وتشترين، وأحيانا تنادين وتساومن ولا تشترين» (ص. 162).

2 – الصبار

- «ومر تحتَ النافذة الصغيرة المرتفعة، وسمع دوي صفعات متلاحقة. وقف الشعر في رأسه، وتوقف عن المشي وقد تصلبت ساقاه. وكانت تصيح: ياكلاب، ياكلاب، ياكلاب. آي» (ص. 12)

- «ونظر نحو النافذة العلوية الصغيرة» (ص. 12).

- «استدار بظهره. أرسل نظره من خلال النافذة... وكيف يهدأ القلب الموجع!» (ص. 24).

- «– أترى هذه الجديبة؟

ونظر من النافذة. ورآها جديبة بالفعل» (ص. 25).

- «واستدارت بوجهها نحو النافذة المقنطرة ذات الزجاج الملون. تماسكتْ» (ص. 33)

- «ناوله أبو صابر فنجان قهوة وعاد ينظر من النافذة..» (ص. 129).

- «.. وعاد ينظر من النافذة بقلق» (ص. 130).

- «الحرمة تأخرت. لابد أنها تقف الآن تحت نافذة أم بدوي تستغيبان بقية نساء الحارة» (ص. 130).

- «لا أفارق النافذة إلا للنوم» (ص. 140).

- «وقفت واستدارت نحو النافذة، ورأت الجيران يحملقون من وراء زجاج النوافذ المضاءة، وكانت أم صادق تختفي خلف الستارة تسترق النظر من شق صغير بين الضلفتين..» (ص. 141).

- «وركب الجنود السيارات تاركين الحي مضاء النوافذ» (ص. 143).

- «وقف خلف النافذة يرقب مطلع الدار بقلب واجف» (ص. 168).

- «أم عادل تقف في نافذة أم أسامة ترقب الرجال يروحون ويجيئون بالمتاع الذي تحفظ كل قطعة منه عن ظهر قلب» (ص. 172).

3 – عبـاد الشمس:

- «وحين قام رشاد عن مصطبة النافذة مشى بقمزة تشبه قمزات شحادة» (ص. 25).
- «ملأت سعدية الصحن لشحادة فحمله وجلس بجانب جمال على النافذة المغطاة بالطراريح» (ص. 26).
- «وتأملت نوافذ جاراتها التي كانت ما تزال مغلقة، وتمنت أمنيتها اليومية الثانية، أن تظل النوافذ مغلقة إلى الأبد» (ص. 32).
- «وتظل الأم في زاويتها على مصطبة النافذة تمضغ أحزانها ووحشتها مسترجعة ماضيها، متأملة حاضرها، متخيلة ما سيكون عليه المستقبل من وحشة وقسوة» (ص. 34).
- «وتفتح شباك المطبخ المقابل لشباك أم تحسين وتغني وهي تصنع الحساء والعجة للعشاء» (ص. 35).
- «وترى النسوة في الشبابيك يرمقنها بحسد وغيرة» (ص. 35).
- «وتأملها تقف أمام النافذة من خلالها تنظر للسماء..» (ص. 38).
- «هذا فراش حقيقي. وليس برشا. وهذه نافذة عريضة وليست كوة» (ص. 43).
- «تراكم الثلج مرة على النافذة المعلقة» (ص. 59).
- «حضرت نوار ووقفت خلف النافذة المسيَّجَة» (ص. 59).
- [نوار] «نافذة رمزية» (ص. 60).
- «وأخرجت رأسها من النافذة ولوحت بيدها..» (ص. 77)
- «ومدت خضرة يدها من النافذة تلوح لسائق باص إيجيد» (ص. 78).
- «ونظرت إلى النافذة ورأت اختفاء اللون الأزرق وحلول الظلام فشهقت وضربت صدرها..» (ص. 85).
- «الهوام تحوم حول النافذة المضاءة» (ص. 93).
- «وتبعتها وهي تتلفت حولها وتنظر من خلال زجاج النوافذ» (ص.94).

- «وأشعل سيجارته العشرين ووقف خلف النافذة» (ص. 104).
- «مدير وسكرتير التحرير هو شخص واحد. وفي العادة يجلس في قمة الطاولة عند النافذة العريضة المغطاة من المخمل العتيق» (ص. 125).
- «.. وتقولات ونظرات ونوافذ وأبواب تغلق فجأة حين تمر سعدية بها» (ص. 228).
- «هزت رأسها وظلت تنظر إلى الناس من خلال النافذة..» (ص.215).
- «و لم تصدق إلا حين فتحت أم تحسين نافذتها المغلقة منذ أشهر ونادتها وتحدثت إليها بلطف وعطف» (ص. 264).
- «ووجدتها تقف أمام النافذة الغربية تنظر إلى ساحة المدرسة حيث يتكوَّمُ الرجال صفوفاً» (ص. 275).
- «.. وعادت تمسك بقضبان النافذة تتأمل الرجال..» (ص. 275).
- «.. وعادت تحملق في النافذة.» (ص. 275).

4 - مذكرات امرأة غير واقعية:

- «لكنني بقيت في فراشي مريضة دون مرض أتأمل قطتي تقف على حافة النافذة تتصيَّد نور الشمس» (ص. 15).
- «ينبعث صوتها باردا كخرير النسيم من نافذة هناك» (ص. 15).
- «فزعت الأبصار، أبصار الأولاد والرجال والنساء في النوافذ وعصافير سلك الكهرباء وغربان القرميد وضوء النهار» (ص. 19).
- «كانت تقفز من هذه النافذة إلى تلك ومن السرير إلى أعلى الخزانة. كانت كمن أضاع شيئا فطار صوابه» (ص. 26).
- «حاولتُ حملَها لكنها تملّصَت وعادت إلى النافذة تحملق في ما وراء الزجاج. وراء الزجاج مبنى السفارة وحديقتها وشجر النخيل. ومقابل نافذتنا مباشرة نخلة انزرعت في وعيي وذاكرتي إلى ما لا نهاية» (ص.26).
- «بحثتُ عنه بين كل اللوحات وكل الألوان وكل الوجوه وكل النوافذ. ربما كان في البستان بين أشجار الصنوبر. وركضتُ نحو النافذة الشرقية، و لم يكن. ربما كان في الساحة الغربية، وركضت نحو النافذة الغربية» (ص. 27).

- «وفتحتُ لها الباب وأخرجتها لتنزل الدرجات وحدها وعدتُ إلى نافذتي» (ص. 29).
- «وعدتُ إلى نافذتي أنتظر رجوع عنبر [قطة]» (ص. 33).
- «.. وأطلق قهقهة شامتة وراء النافذة وأنتشي» (ص. 35).
- «من النافذة رأيتُ عنبر..» (ص. 36).
- «وبكت أمي وجففت دموعها ونظرت من النافذة وهمست: «قسمتك ومكتوبك»..» (ص. 38).
- «لماذا لا أركب سيارة أغلق نوافذها فلا أشم الرائحة ولا أسمع الأصوات المزعجة» (ص. 41).
- «سمعتهم يرددون خلفي أنني فتاة غير طبيعية فاشرعتُ في وجوههم سلاطة أين منها سلاطة نسوة الحواري اللواتي كنت أسمعهن يترادحن في النوافذ وأمام الأبواب» (ص. 55).
- «تعالي يا حبيبتي. فلنفتح النافذة، فهذا صباح جميل» (ص. 72).
- «نظرتُ من النافذة ومسحتُ دموعي. وقلتُ بلى، كل الأشياء تتغير، تغيَّرْنَا للأسوأ» (ص. 88).
- «وللحظة كلمحة برق على زجاج نافذة مغلقة..» (ص. 94).
- «.. ومن حيث أجلس ومن النافذة رأيت الناس في البلكونات ورأوني» (ص. 97).
- «كنت مشغولة عن الدنيا الكبيرة بالنظر من خلال نافذة صغيرة منها أحاول تلمس نور البداية» (ص. 101).
- «كانت الشوراع نائمة والبيوت مغلقة والنوافذ مضاءة..» (ص.117).
- «الماء ينقر زجاج النافذة والمزراب. أحب الشتاء» (ص. 128).
- «وغافلتهم ونظرت من النافذة بحثا عن ابن الجيران، و لم أجده، ففتحت الباب كي أخرج إليه، فصاح والدي زاجرا: «عفاف!» فأغلقت الباب وعدتُ أنظر من النافذة خلسة» (ص. 129).
- «وراء هذه الستارة مصطبة النافذة العريضة. كنتُ أقف على المصطبة وراء الستارة وأصرخ..» (ص. 130).
- «وأرمي بمحفظة كتبي على الأرض وأندفع نحو مصطبة النافذة

كالصاروخ» (ص. 130).

– «كنت أعلم أني في أحلك الساعات وأضيق الزنزانات قادرة على فتح نافذة في رأسي أنفلت منها إلى عالم مليء بالبهجة والرقص والغناء والوجوه الباسمة المتأججة بالعواطف» (ص. 131).

– «أقف في النافذة وأنظر من خلال الزجاج وأرى الشارع الغربي خلوا إلا من رائحة البحر» (ص. 138–139).

– «وأعد النوافذ المضاءة وأقول إن خلف الضوء عتمة امرأة تجلس في الداخل تعاني كثرة الأطفال وتموت من الوحشة والشك» (ص. 139).

5 – باب الساحة

«وجدتُه يقف عند النافذة والجبل الشمالي خلفه يأتلق بلون الأصيل» (ص. 10).

– «دار سكينة ذات النوافذ والأباجورات المغلقة» (ص. 22).

– «حتى شققت قصارتها وتداعى الخشب عن نوافذها» (ص. 22).

– «توقف الجسم في النافذة وردد: «مين؟» (ص. 58).

– «ونظرت من النافذة ورأت «سمر» تلتف من وراء قبة الفرن» (ص.60).

– «أغلق الناس النوافذ وسدوا أنوفهم بمحارم الكولونيا حتى داخوا» (ص. 67).

– «وقفت نزهة أمام النافذة ومدَّتْ نظرها عبر الزجاج وكانت أوراق الليمون تهتز وتلمع تحت المطر» (ص. 143).

– «استدارت نزهة وألصقت جبهتها بالنافذة وتنفست فعرق الزجاج وتذكرت أشياء وأشياء» (ص. 148).

– «فاتجه بعينيه نحو النور وزجاج النافذة والقضبان» (ص. 150).

إن حصيلة رصدنا لحضورات النوافذ في الروايات الخمس يؤكد بأن هذا التعدد ليس صدفة في هذه الرواية أو تلك: ***لم نعد جواري لكم*** (21 مرة)، ***الصبار*** (13 مرة)، ***عبّاد الشمس*** (23 مرة)، ***مذكرات امرأة غير واقعية*** (26 مرة)، ***باب الساحة*** (9 مرات).

لقد كان من الممكن أن نرصد مكونات أخرى. (لِمَ لا؟) كالجدران، الأبواب،

الممرات، السطوح، الشرفات، وغيرها. لكن النافذة تظل أكثر حضورا وتعبيرا. نقصد ***أكثر تمثيلا*** من حيث قوة التفصيل المعماري في طرح الكلي والعام. ويمكننا أن نقول - دونما مجازفة - بأن نافذة سحر خليفة، بكل امتداداتها ومظاهرها في الكتابة، تشكل «كْرُونوطوب» محدِّداً للوحدة الفنية للتجربة في علائقها بالواقع وبمختلف سياقات الكتابة.

ووفق تحديدات باختين، فإن النافذة هنا أيضاً تتبَدَّى ***كرونوطوب عَتَبَة***[46]، مُشبَع بقيمة عاطفية عميقة. وما أكثر ما كانت النافذة تكثف فضاء مأزوما ولحظة حرجة (Le Chronotope de la crise) في حياة الشخصيات ومنعطفات الفعل الروائي. تمنحنا سحر خليفة في توظيفاتها للنوافذ قوة الإحساس بأن الحكاية الحقيقية ليست هي تلك التي تمر في الأمكنة المفتوحة والممتدة، بل هنا بالذات: في مصطبات النوافذ، خلف الستارات، وفي مناطق العتمة الكامنة خلف النوافذ المضاءة.

إن سحر خليفة بهذا المعنى تشيد فضاءاتها الاستعارية والرمزية تحت ظلال الفضاءات «الواقعية»، كي يعبر إلى أجسادنا خطاب جسدها: خطاب الهامش، خطاب الصمت، خطاب الظل، خطاب اللحظة. ألم يلاحظ باختين أن الزمن عموماً في «كرونوطوب» العتبة «***يظهر كما لو كان لحظة. كما لو أنه بدون ديمومة***»[47]؟ ذلك لأن لحظة النافذة تستغرق الوقت كله تقريبا: «***لا أفارق النافذة إلا للنوم***» (الصبار، ص. 60). وبالتالي، تغدو النافذة مجرىً بيوغرافياً لحظة بلحظة، وفضاء مسعفا للتخيُّل. لقد سبق أن أكد غاستون باشلار في «***شعرية الفضاء***» بأن «الفضاء الذي تأسره المخيلة لا يمكنه أن يظل لا مباليا، مستسلما للمقاس ولتأمل المعماري. لقد كان معيشا ولا يزال. لا في يقينيته، بل بكل تغيرات المخيلة»[48].

معماريا تشكل النافذة تكوينا ضوئيا أساسيا، نظرا لأهمية الضوء في تعايشنا اليومي مع العمارة. ومع أن هناك إمكانيات متعددة لإضاءة البيوت أو الغرف بكميات الضوء الطبيعي: الردهة المفتوحة المشرقة، الغرفة ذات الإضاءة السقفية الطبيعية، والغرفة ذات الإضاءة الجانبية.. وهي الأكثر شيوعا على مستوى الاختيارات المعمارية[49]. وربما لذلك،

---

46 - M. BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, *op. cit.*, p. 389.

47 - *Ibid.*, p. 389.

48 - G. BACHELARD, La poétique de l'espace, *op. cit.*, p. 17.

49 - انظر لمزيد من التفصيل: ستين أ. راسموسين، ***الإحساس بالعمارة***، ترجمة المهندس عماد الكيلاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، ص. 202 - 203.

سجلنا أن النافذة الجانبية هي الأكثر حضورا في معمار سحر خليفة. وهي الشكل الأكثر حضورا على العموم في الآداب والفنون الإنسانية. بمعنى أن هناك تراثاً بصريا يصعب نسيانه في قراءاتنا ومشاهداتنا.

إن نوافذ سحر خليفة تذكر مباشرة بنوافذ الرسام الهولندي فيرمير Jan VERMEER في أعماله التصويرية. ذلك الفنان الذي اعتُبِرَت لوحاته أداة دقيقة للبحث والدراسة، لا على مستوى مؤرخي ونقاد الفن فحسب، بل بالنسبة للمعماريين أيضا الذين درسوا من خلالها علاقة الضوء بالنافذة، وتطور بناء النوافذ في المعمار الإنساني، الأوروبي خاصة.

والنافذة في روايات سحر عموماً تؤشر إلى نمط معماري شرقي، شكل نوافذه ينتمي إلى الشكل الهولندي، أي إلى مرحلة تاريخية في التطور المعماري (نوافذ ذات مصاريع لتنظيم الضوء، نوافذ ذات شبابيك وزجاج لها علاقة بتأثيرات الجلاء والقتامة). وعلى العكس، لا نعثر على نماذج لنوافذ حديثة، نوافذ لوكوربيزييه LECORBUSIER (1887–1965) مثلا حيث تغطي النافذة الجدار كله. والأمر في نظري ليس اعتباطيا. فاختيار الكاتبة لنمط معين من النوافذ يندرج في استراتيجية كتابة أنثوية واضحة. هل هي صدفة أن أغلب ظهورات النافذة في الروايات كانت في نفس الآن ظهورات لوجوه نسائية؟ هل صدفة أيضا أنه باستثناء مرة أو مرتين مرحتين، كل اللحظات الأخرى كانت النساء منكسرات النفس باكيات أمام النافذة أو خلفها؟ لا. إن الكاتبة تختار النافذة ذات المظهر العاطفي المناسب. كأنها – فيما يُخَيَّلُ إليَّ – تقوم باعتلام (Repérage) أمكنتها قبل أن تتهيأ للكتابة. ولها من الدقة في ذلك ما يصل أحيانا حدَّ الارتقاء بالوصف إلى مستوى رسم لوحة من نوع «الطبيعة الميتة»: «إناء فخاري على حافة النافذة تنسكب منه شلالات خضر من نبات الخنشار المنزلي، وضوء أصفر ينهال عليه عبر زجاج النافذة. وعلى الجدار المجاور للقاطع الخشبي بزواياه الهندسية تقبع لوحة المرجريت..» (لم نعد جواري لكم، ص. 36). ذلك أن ما هو مهم في هذا المشهد هو ما يرمز إليه وليس ما يقوله. بمعنى أن موضوع القراءة هنا ليس في المرئي، بل في اللاَّمَرئي أساسا.

هكذا، فإن النافذة بقدر ما تشكل فتحة ضوء معمارية، تظل بالنسبة لسحر خليفة مؤشرا إلى فضاءات مغلقة. وظيفتُها موحية وتحركها أبعاد سيكولوجية متلائمة. النوافذ عموما في هذه الروايات تكمن وظيفتها في رغبة «تعميق الحياة الباطنية للشخصيات»[50].

---

50 – انظر: L'univers du roman, *op. cit.*, p. 102.

الفصل الخامس

سحر خليفة وأمكنتها

I – أمكنة اللغة

إن دراسة المشهد اليومي إذن، وعلى نحو ما رأينا، تقود إلى الإمساك بجوهر الكتابة الروائية في تجربة سحر خليفة. ذلك أن تسييج قوة هذه الكتابة في قضية المرأة أو الثورة أو الاحتلال هو نوع من إفقار التجربة. وقد لاحظنا كيف أن العين تُذَرِّر الواقع تذريرا وتجعله – كما تفعل الصورة الفوتوغرافية مثلا – مطواعا وغامضا في نفس الآن. لكنها تبقي عليه، عكس الاشتغال الفوتوغرافي، مستمرا ومتداخلا.

إنها «توقف» الواقع مجهريا من خلال شذراته اليومية، من خلال تفاصيله، من خلال تكويناته المعمارية وملامحه البشرية حتى تبني مَشَاهِدَها الحية التي تملأ الفعل الحكائي بالحياة وبالخصوصية. وفي اللحظة ذاتها «تَدَعُ» الواقع مندفعا دافقاً في سيرورته وامتدادته.

وهكذا، فكلّما كان المشهد جيدا، كلما أشَّرَ إلى سياقه.

وكلما تحركت شخصية في السياق، حرَّكَت معها فضاء خصوصيا تمتلكه مثلما يمتلكها. الروايات الخمس نفسها تكاد لا تبرح مدينة واحدة؛ فباستثناء مشهد عابر لتل أبيب نائمة، حيث يتدفق العمال من باب الشاحنة بينما «كانت الشمس ما زالت تتمطى في سماء غائمة» (الصبَّار، ص. 45)، و«الأضواء والليل» في القدس التي يختزلها مشهد عابر في سور أثري تجثم لصقَهُ «نباتات شوكية لها ثمار حمراء مرجانية» (عباد الشمس، ص. 15). وباستثناء مشهد متباعد لأريحا «أخفض مدينة في العالم، أقرب مكان من نواة الكرة الأرضية»، حيث «الأرض خصبة هناك..» (لم نعد جواري لكم، ص. 91). باستثناء ذلك تظل نابلس مدينة سحر خليفة بامتياز: ***وحدانية المكان المركزي قصد قيادة جيدة***

للمتخيّل وضبط قوي للتفاصيل والخصوصيات والشخصيات[1].

إن سَحَر تكتب بوضوح كامل في سجلها الواقعي[2] ما في ذلك شك، لكن ينبغي مع ذلك الإبقاء على حدّ جذري فاصل بين الفضاء المكتوب والفضاء الذي تقدم الكتابة صورا معينة عنه. وذلك بدون حاجة للعودة إلى تأكيد الحقائق التي أكدها باختين وأكدت عليها مناقشات خصبة بين جيرار جينيت، ما شري، ألان روب غريي... مثلا، من حيث إن الواقعية في الكتابة لا تعني مطابقة ما هو واقعي،لكنها تعني فيما تعنيه: الامتثال لقواعد الطبيعة الاجتماعية[3]، التقاط الخصوصيات الثقافية والرمزية، صلة الفضاء الروائي بالفضاء الواقعي عبر تشابه (Analogie) أو تماثل (Homologie) لا عبر اتصال آلي مباشر[4]. من ثم، يتعين ألاّ ننسى الخاصية اللغوية والجمالية للفضاء الأدبي. ذلك أن ما تكتبه الكاتبة من واقع يظل خطابا عن واقع، خطابا ممكنا وغير ممكن في نفس الآن.

لقد حاولت الكتابةُ هنا أن لا تغمر الواقع بدفق وحتمية اللغة. بمعنى أن تظل قريبةً من الواقع وهاربةً منه في نفس الآن. ومن ثمّ قوة البناء المَشْهَدي: أن ترسم المشهد أكثر مما تقوله، أن تجعل وظيفة المشهد هي خلق الترقّب أساسا لا ترسيخ الاحتمال الجاهز.

إن اللغة هي كل شيء. وهذا معناه أن لجـ«كلية الواقعي تقدم نفسها في شكل لغوي»[5]. معناه أيضا أن قراءة الفضاء في اللغة الروائية تستلزم نسيانا خاصّاً: أن ننسى الفضاء في الواقع، وأن نتخلّصَ من «طغيان الاشتغال المرجعي»[6]؛ أي أن نقبل بأن المحتمل الوحيد الممكن هو أن لفضاء النص، في تجربة سَحَر، علاقة معينة بفضاء الواقع.

---

1 - انظر في معنى دلالة الفضاء على الشخصية، كيف يدل ديكور معين على شخصية، سكنى على ساكن، سجن على وضعية سجين... (فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية (مترجم)، *مرجع مذكور*، ص. 71-72.

2 - يتحدث محمد برادة في دراسته: «باب الساحة»: مساءلة الانتفاضة (مجلة البيادر، *م. س.*، ص. 109، عن وضوح السجل الواقعي للكاتبة.

3 - Voir, A. ROBBE-GRILLET, «La vraissemblance et la vérité», in *Magazine Littéraire*, n° 103-104, Septembre, 1975, p. 84.

4 - انظر حديث بيير زيما مثلا عن هذا التشابه أو التماثل القائم بين الأحداث النصية والاحداث الاجتماعية، النقد الاجتماعي (مترجم)، *م. م.*، ص. 172.

5 - Susan SONTAG, L'écriture même: à propos de Barthes, o*p. cit.*, p. 34.

6 - R. BARTHES, S/Z, o*p. cit.*, p. 267.

لقد كان هنري لوفيفر يعتقد أن كـلَّ لُغَـةٍ لُغَـةٍ تتموضـعُ في فضـاء معيَّـن، وأن كـل خطاب يقول شيئا إنما يقوله عـن فضـاء معيَّـن، بـل «يتعـين أن نميز الخطـابَ في الفضـاء، الخطابَ حول الفضاء وخطابَ الفضاء. وإذن هناك بين اللغة والفضاء بعـض العلائـق أكـثر أو أقل إهمالا»[7].

ولا يتعين إدراك العلاقة بين الفضاء واللغة من خـلال حصرهـا، بسـذاجة وآليـة، في محاولة تمييز معجم الألفاظ الدالة على فضـاءات أو علائـق فضائيـة مختلفـة، بـل الأمـر - في نظرنا - أعمق من ذلك. إنه يطرح بنية المسـاحة اللغويـة كلهـا، كمسـتويات تحقـق التعـدد اللغوي والصوتي..، لو كانت التجربة غير التجربة، ولو كان الأمر يتعلق بدراسـة مسـتقلة. لكننا مع ذلك نرى أن من الضـروري مسـاءلة هـذه العلاقـة كمدخـل أسـاس لفهـم بعـض تجليات الفضاء في تعبيرات سحر خليفة.

إن أحد مظاهر أحادية الصوت رغم تعدد الشخصيات في روايات سَحَر خليفـة هـو الطغيان الواضح لفضائيـة التعبـير. هـل يتعلـق الأمـر مثـلا بشـخصيات شبيهة بشـخصيات سـارتر، حيـث العـالم - بالنسـبة إليهـا - مكـانٌ مَخَارِجُـهُ منغلقـة، بـدون مسـارب ممكنـة للخلاص، وحيث الإنسان مُطَالَب بتحديد شروط وجوده فضائيا[8]؟

ومنذ روايتها الأولى ظلت لغة سَحَر فضائية بامتياز:

1 - لم نعـد جـواري لكـم

- «قالت سهى بتأكيد: "أما الفنان فهو ***البناء، قمـة البنـاء.***» فقـال فـاروق ساخرا: "أي أنكم ***في الأعالي***، ونحن في ***أسفل السفح***" (ص. 68).
- «أنا أريد أن أنظف الجراح، أن ***أسَطح*** التغضنـات، أن ***أضـيء القـا ع***، أن أعيد لعلاقاتنا ***عمقها*** ونظافتها» (ص. 96).
- «فـاضت دمـوع حنانهـا. فمـد يـده ولمـس ***استدارة*** وجههـا بأصابعـه، ***كنحات يتحسس تمثاله*** المفضل» (ص. 102).
- «كرهت حتى لم يعد في ***داخلي مكان*** لأي شعور آخر» (ص. 121).

---

[7] - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op., cit.,* p. 155.
[8] - Georges MATORE, L'espace humain, o*p. cit.*, p. 17.

2 – الصبــار

– «ونقلته أحلامه إلى *مــا وراء الجسـر*. إلى **اللّوحـات الســماوية** المفروشـة على امتداد الوهاد والوديان» (ص. 10).

– «قال أسامة بحدة ونفاذ صبر:

– *الصورة واضحة*، ألا ترى؟

قال الآخر وهو يهش الذباب عن وجهه:

– *للصورة أكثر من بعد واحـد*» (ص. 28).

3 – عبــاد الشمــس:

– [عن سعدية] «خامة ممتازة، *مادة قابلة للتشكيل*» (ص. 29).

– «*خط يقرر خـط المصـائر. والخـط عمـودي* جـدا. اكسـره إذن. اجعـل عمودك وترا مثلثا، فتصبح حافته *منحنى*» (ص. 62).

– «أنا لا أنكر أهمية *باب* "حل لمشكلك سيدتي" فقد أثار *هذا البـاب* مـن التساؤلات والتجاوب ما لم يثره أي *باب آخر*. ولكن، كم مشـكلة تعـرض في هذا *الباب*؟ *مساحة الزاوية* كلها لا تزيد عن صفحتين من كـامل المجلـة. فما *مساحة الباب*؟ نصف صفحة، أي أقـل مـن *نصـف قـدم مربـع*» (ص. 144).

– «كان يجيل عينيه مرتفعا بهما نحو *أعالي* الصفصاف ثم ينزل بهما نحو *قعر* الجدول الجاف» (ص. 224).

4 – مذكـرات امرأة غيـر واقعيــة

– «*لتشوش الصورة والمنظار والخلفية المنظور* منها وإليها، احترت في ممكن الخطأ واصله..» (ص. 34).

– «ماتت *حرارة الألوان* في نفسي» (ص. 58).

– «واتهمتهـا بأنهـا عديمـة العواطـف مـن جديـد، وأنهـا تسـير *بـين خطــين متوازيين* ولا ترى *الأبعاد الأخرى*» (ص. 108).

– «الأطر تحددنا، وإننا في سبيل *الإطار* نضيع الحس» (ص. 120).

5 – باب الساحـة

– «اندفعت الدموع إلى عيني سَمَر واختلطت ***الأبعاد عليها***» (ص. 125).

من الواضح جـدا أن وعـي ولا وعـي التعبير مسكونان بقوة التشخيص الهندسي والتصويري. فالسارد، والشخصيات الكاتِمَة الصَّوت، لهم نزوع فضائي. إن كل شيء، كل فرد موجود في المكان كأنه المكان ذاته. ذلك أن اللغة تقف قاصرة عن استيعاب قوة المشاعر والمواقف والرؤى، فلا تجد بُدّاً من أن تستعير سياق التمثُّل، أي في النهاية كان لابد من الفضاء للتعبير عن الزمن وعن الفعل الروائي.. وعن كل شيء.

إنه بفضل الفضاء إذن تتمكن الكاتبة من أن تتعلق بالاشياء وأن تمسك بالمسافات الداخلية للشخصيات. هذا الفضاء الذي ليس «مجرد فعل سيكولوجي – بتعبير جورج ماتوري[9] – وإنما هو مرتبط بمجتمع معين»، هو هنا المجتمع العربي الفلسطيني بالذات في مختلف أبعاده وشروطه التاريخية والظرفية.

نعرف أن اللغات الإنسانية، عبر مختلف العصور كانت دائما ممتلئة بمعجم فضائي، وليس من الأكيد أن كاتبا يمكنه التخلص من هذا الجاهز تماما. لكن سحر خليفة في استعمالاتها له تختار بعناية ما يصدر منه داخل تجربتها الذاتية ونزوعها الجمالي الواضح، معمارا وتصويرا. من هنا ثَرَاء استعاراتها الفضائية، ومن هنا إسهام المعجم المعبر عن الفضاء في «***الدينامية الفضائية***»[10] لكتابتها الروائية.

يكاد الفضاء يقدم نفسه بمثابة لغة مستقلة. فأكثر من استثمار فضائية التعبير الصحفي (الباب، الزاوية، المساحة...)، والخضوع لهيمنة التقاطب في اللغة المتداولة (الأعلى/الأسفل، السطح/العمق...)، هناك خصوصية التعبير الشخصي عند سَحَر: إضاءة الأعماق، الوجه المنحوت كوجوه التماثيل، الأمكنة الكامنة في الصدور، اللوحات المتعالية، ابعاد الصورة، نساء – خامات قابلات للتشكيل، خطوط المصائر، أعمدة الوجود وحافاته المنحنية، المتوازيات، الأبعاد، الصور، الأطر...

ومرة أخرى تغدو الكتابة تشكيلا، حيث يؤثر الفضاء في اللغة، يُطَوِّعُهَا لتجاري امتداداته ولتحفظ الفوارق التي له عن الزمن. يجترح الفضاء، داخل الجسد اللغوي، مفرداته الخاصة مثلما تظل اللغةُ تحدده أيضا. بمعنى أن الفضاء يُمْنَح لنا مع اللغة وداخلها.

---

9 - *Ibid.*, p. 22.
10 - *Ibid.*, p. 34.

من هنا يمكننا إدراك أن كل فضاء هو فضاء لغة بالضرورة.

وينبغي، كي يفهم بعمق معنى فضاء اليومي كجوهر للكتابة الروائية لسحر خليفة، أن ننتبه إلى أن التعلق بهذه اللغة الفضائية هو انتصار معين للفضاء، نوعٌ من تعزيز «*القوى المُفكّكة للزمن*»11.

II الأشياء والأمكنة

لم ننته بعد من فضاء اليومي، بل إننا في صلبه بالذات. ذلك أن اليومي هو هذه البانوراما اليومية المنتشرة عبر امتداد النظر. إنه هذا الركام من الصور التي لم نختر أن نراها، بل نفتح الرواية تلو الرواية في هذا المتن فتتدفق علينا. لكن لنحذر، فهي مصفاة ومؤطّرة وتقودها لغة مخدومة. صور تقول الحكي كلّه، تشي باسرار الباطن كما تكشف الملامح والاشياء والأفعال والمقاصد والأمكنة. صور تأتي إليك كما لو لتُلْهيك عن الحكاية التي تبحث عنها وتمنحك حكاية أخرى. ومن ثم تقود النظر وتحول التأويل عن سكته الجاهزة إلى معنى غير المعنى، وتملأ النفس بإيقاع آخر.

هكذا يغدو القارئ شاهدا طارئا على متتالية من الصور الفضائية لم يخترها. لكن له حرية أن يراها كما يريد أن يراها، أن يجدد معناها في مغامرة نظر لها معرفتها وفتنتها. الأمر يتعلق بالاشياء والأمكنة التي نقرأها عبر ثنايا النصوص الروائية كما لو كنا نراها صورا معلقة على جدران. تلك التي نغمض العين ونراها كما لو كانت وضعتها الكاتبة تحت الجفون القارئة.

إن المسألة أعمق من مجرد تحليل خطاب روائي. إنها مسالة نَظَر. مسألة عين خاصة يحتاجها – فيما نعتقد – كل عمل نقدي. ذلك أننا لا نفهم كيف تلاحق القراءةُ الفعلَ الروائي من خلال اللهاث خلف المحكي، متجاوزة الصور والتفاصيل التي يقضي الكاتب (ة) عمرا في جمعها وتمثلها. وهي تفاصيل قد لا تعني شيئا ذا بال بالنسبة للمحكي، وقد لا يكون لها من معنى إلا في حد ذاتها.

أفكر مثلا في هذا الشَّغَف بالأشياء في كتابة سحر:

• «أقعت أمام إحدى الشجيرات الشوكية تراقب الضوء. استدارت بوجه غارق في نشوة كالحلم.

---

11 - L'espace proustien, *op. cit.*, p. 22.

– انظـر.

– نظـرت.

– أنظُر للداخل. أترى ثمارها، لونها أحمر بلون الدم... بلون الحرية. يا إلهي. أتراها؟ وهذا هل رأيته؟

وأطلقت تنهدات مشحونة بالعواطف الدفينة:

– هذه الأشياء تثيرني. انظر إلى خيوطه.

ونظر. عش عنكبوت تتلألأ خيوطه من خلال أشعة الضوء. واستدارت إليه ووجهها يقطر إحساسا يبلغ في حدته رهافة العاشقين.

– أترى؟

ابتسم ملاطفا.

– آ، هذا لم أره، معك حق، قوة ملاحظتك غريبة.

ولمعت الفكرة في رأسه. الحرية، وخيوط العنكبوت.

لهثتْ:

– لأني أعشق الأشياء» (*عباد الشمس*، ص. 15).

• «ولي مع الأشياء حكاية. لا حد فاصل بين الإنسان والحيوان والنبات والجماد. كلها أشياء في نظري. والناس أشياء؟ أستغفر الله، بل الأشياء ناس. أقصد الأشياء عوالم، والناس عوالم. عالم الناس وعالم القطة وعالم التفاحة وعالم القصة وعالم الأغنية، كلها عوالم. أتعامل مع الأشياء بعاطفة تبلغ حد المراهقة، واخالها تبادلني نفس الشعور، إلا الناس، أراهقهم فيرهقونني» (*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص. 9).

• «أشياء بسيطة ولكنها عوالم» (*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص. 73).

إن قوة الملاحظة لا تخلو من «غرابة» فعلا لأن الشخصيات تلهو بالنظر إلى الأشياء، فيما يشبه تزجية للوقت. تماما كما تفعل أحاديث العشاق: تتحدث عن أشياء وأشياء فيما يبدو أن الشيء الأساس لا يتم الحديث عنه. لكن هذا الشيء مع ذلك موجود هناك في منطقة الصمت الأكثر نطقا، في منطقة الغياب الأكثر حضورا.

ينبغي أمام كل هذه الشذرات أن يتوقف القارئ على أهمية الغياب، أهمية الدور الذي يلعبه المسكوت عنه. فما لا يُنْقَالُ لا يعني أنه غير موجود. لنتذكر الأهمية التي يوليها امبرتو إيكو للغياب، وخاصة القيمة التي للغياب البنيوي من حيث «إن شيئا ما ليس هنا،

ولأن شيئا آخر يظهر محله»[12]، مما يستدعي صيغا ممكنة لا شتغال الفكر وإنصاتا خاصا للنص. ومن ثم «يذكرنا هايدغر بأن الإنصات للنص كتجَلٍّ للكائن لا يعني أن نفهم ما يقوله النص ولكن ما لا يقوله»[13].

هكذا يمكن للأشياء الصغيرة أن تصبح عوالم، تضيء ما لا يُضَاء عادة في قراءاتنا العربية المشبعة بالجاهز. الأشياء التي يفتح الانتباه إليها أعين القراءة النقدية على ما يشكل بعضا من شعرية الكتابة الروائية. وفي الظن أنه لولا قوة هذه التفاصيل الفضائية، وأمام هشاشة المتن الحكائي المركزي، لما كانت لكتابة سحر خليفة من قيمة.

في ***«باب الساحة»*** مثلا يصبح الجدار كالمرآة، جدارا يوقظ الذكرى ويوقد النظر أيضا: «نظر إلى الحائط وشعاع الضوء يتأرجح، وتذكر أياما أولى..» (ص. 175)، «وارتسم الضوء على الحائط والتقط تفاصيل الأشياء..» (ص. 191)، «نظر إلى الحائط وشعاع الضوء، واوراق الظل، وخيوط الشمس تتراجع» (ص. 192). كأن المكان شخص آخر يُحيي في الشخصية الروائية (حسام) فتنة التذكر.

وهنا، كما لدى مارسيل بروست، تتحد الشخصيات بالأمكنة، بالجدران والنوافذ والشرفات والغرف والبيوت والأسوار...، وحتى بالأشجار والزهور والفواكه والحيوانات الأليفة. لقد انتبه جورج بولي في كتابة بروست إلى أن المكان يرتقي بالكائن فيه إلى المستوى الذي يجعله يندمج فيه، مثلما يُسيِّرُ الكائن إلى المكان الذي يوجد فيه بشيء من وحدته الخاصة، وهو نوع من تقابل التبادلات بين الأشخاص والأمكنة[14]. «إن الأمكنة تلعب في خيال الناس دورا لا يختلف عن ذلك الذي يلعبه الأشخاص. إن فتنتها وسحرها يصبحان فتنة وسحرا إنسانيين. إنها تحمل إسما يؤنسِنُها ويُفَرِّدُها، تعرض نفسها وتتوارى، تخفي أسرارها، تحث على الرغبات، ترفع حُجُب الجمال»[15].وأكثر من ذلك يؤكد بولي: «إن الأمكنة أشخاص»[16]، أي يصبح المكان، بمعنى ما، شريكا حقيقيا للشخصية في الفعل الروائي.

إن في تقديم سَحَر لأمكنتها روحٌ مختلفة. لا يتعلق الأمر بعملية وصف، بل بحرص

---

12 - Umberto ECO, La structure absente, *op. cit.*, p. 368.
13 - *Ibid.*, p. 371.
14 - G. POULET, L'espace proustien, *op. cit.*, p. 43.
15 - *Ibid.*, p. 47.
16 - *Ibid.*, p. 47.

على جعل المكان أكثر قربا من القارىء كما لو كان يسكنه. إنه وعي بأهمية *«التنظيم الخاص للفضاء»*، ذاك الذي يتحدث عنه باختين، حيث يتحد الإحساس بالوعي، ويكون من المفيد «عقد موازنات بين الهندسة المعمارية والرسم»[17]، بين ما يبدو أنه وظيفي – معماريا وروائيا – وما هو جمالي كليا.

وفي أغلب الشذرات المعمارية لا نعثر على ما سَتُحَمِّلُه الكاتبة خطابا معينا في السيرورة الحكائية أو السردية. وذلك كما لو كانت الكتابة متجهة فقط نحو تحويل المعالم الخارجية للأبنية إلى مشاعر وأمزجة للتخاطب بين الكتابة والقراءة. إن الواجهات والمقاطع والمساقط الأفقية والقرميد الأحمر لا تحضر إلا لتشكيل إيقاع جمالي مجرد ولتعميق الإحساس بقوة الفضاء المرئي وما يحيل عليه من ذاكرة أو بشر أو أشياء.

هناك مثال مضيء في *«الإحساس بالعمارة»*[18] يمكنه أن يسعفنا في هذا السياق لفهم خطاب التفاصيل الفضائية: «لنتصور أنه بينما كان أحدهم يمشي مطأطأ الراس، تلقى انطباعا عن رؤيته سروالا من الجينز الأزرق. وإشارة جيدة كهذه تكفي. فيعتقد هذا الرجل أنه رأى رجُلا مع أن كل الذي رآه كان ميزة بدت مسدلة على جانب السَّاق. ومن هذه الملاحظة الصغيرة يستنتج أن رجلا مرَّ به على الرصيف. ويعزو ذلك ببساطة إلى أنه حيثما بدت تلك الميزة، فلا بد أن يكون هناك جينز، وحيثما كان هناك جينز فلا بد أن يكون هناك رجل في داخله. وعادة ما تنتهي ملاحظته عند هذا الحد. فهناك أشياء عديدة تبقي العين في حالة عمل في شارع مزدحم بحيث لا يتمكن المرء من إعمال ذهنه في المشاة من حوله. لكنه لسبب ما قد يود رجُلنا هذا أن يأخذ نظرة عن قرب لهذا الشخص، فيلاحظه بشكل أكثر تفصيلا. لقد كان مصيبا بشأن سروال الجينز، ولكن المرتدي كان فتاة شابة وليس رجلا. وإذا كان هذا المشاهد شخصا فضوليا فإنه سيسأل نفسه: «كيف تبدو يا ترى؟» وسيلاحظ عن قرب أكثر، مضيفا التفصيل تلو التفصيل، حتى يأخذ صورة أكثر أو أقل صوابا عن الفتاة».

هذا معناه أن الوقوف عند التفاصيل والتقاطها، الواحد تلو الآخر، يشكلان أداة أساسية لتركيب المَشاهد المرئية والإمساك بفعاليتها الجمالية والشعرية في الكتابة الروائية. «وبشكل موضوعي، ليست هناك فكرة صحيحة عن مظهر الشيء، ولكن هناك فقط عدد

---

17 – م. باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، *م. س.*، ص. 149.

18 – ستين أ. راسموين، الإحساس بالعمارة، ترجمة عماد الكيالي، *م. س.*، ص. 41.

كبير من الانطباعات الذاتية عنه. وهذا صحيح بالنسبة للأعمال الفنية كما هو بالنسبة للنواحي الأخرى. فمن المستحيل القول على سبيل المثال بأن مفهوم الرسم هذا أو ذاك هو الصحيح، وفيما إذا كان يعطي انطباعا للمشاهد أم لا، وما هو ذلك الانطباع؟ والذي يعتمد على العمل الفني فحسب، بل على حساسية وذكاء وثقافة وبيئة المشاهد أيضا. كما يعتمد على مزاجه في تلك اللحظة»[19].

هكذا تتنامى التفاصيل المعمارية لدى سحر. كل تفصيل لا يقول إلا ذاته: «البناية الكبيرة بقرميدها الهرمي الأحمر» (*لم نعد جواري لكم*، ص. 5)، «.. بعض أعمدة رخامية تتناثر هنا وهناك» (*لم نعد*...، نفس الصفحة)، «فالتقوا بهم أمام بواباتهم الحجرية القديمة» (*لم نعد جواري لكم*، ص. 164)، «وصعدت الجماعة الدرجات الحجرية المتآكلة..» (*لم نعد*...، ص. 165)، «.. أعمدة رخامية. سقوف معقودة. ساحة سماوية مبلطة بالحجارة الضخمة. بركة تحيط بها أشجار الليمون وأصص الفل والجميل. وزخارف عربية على الجدران» (*الصبار*، ص. 31)، «ورأيت دارنا، دار العائلة بقرميدها الأحمر المنصوب على الأيام..» (*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص.120)...

أعمق من ذلك أن التفاصيل المعمارية تشكل علامات للإحالة على واقع في العالم الخارجي. وبالتالي، فإنها تنتمي إلى ملفوظ الروايات مثلما تنتمي إلى الفضاء المرجعي، بحيث يغدو هذا الاندماج «*يشتغل أساسا كإرساء مرجعي*»[20] يحيلنا على تماسك النص الروائي الكلي لسحر خليفة، على تَخَاطُب وَحَدَاتِه فيما يشكل مطوَّلَة روائية على نحو ما أشرنا إليه آنفا. ومن ثم يصعب أيُّ تَلَقٍّ للنص الروائي يتم فيه الفصل بين الفضاء الروائي والفضاء المرجعي تماما كما يحذرنا بيير زيما من «تبني منظور يكون فيه المجتمع «خارج» الخطاب: خارج الدلالة وتركيب الجملة»[21].

وعموما فإن المرجع الفضائي لكتابة سحر خليفة ظل مرجعاً حَضَريا بامتياز،

---

19 – *المرجع نفسه*، ص. 42.

20 – انظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، *مرجع سابق*، ص. 24.

21 – بيير زيما، النقد الاجتماعي...، ترجمة عايدة لطفي، *م. س.*، ص. 190.

تذكرنا إشارة زيما – هنا – إلى حضور المجتمع «داخل» تركيب الجملة بإشارة مماثلة لرولان بارت إلى «*الدور الإيديولوجي للجملة*». (انظر: S/Z، *م. س.*، ص. 270)..

وحظيَتْ فيه مدينة نابلس بأن جعلتها الكاتبة محور كل التلاقيات والمنظورات، حتى عندما تستحضر مدنا أخرى (تل أبيب، أريحا مثلا) إنما تستحضرها عبر صوت الراوي العالم بكل شيء الذي يخيل إليَّ أنه «مقيم» في نابلس لا يبرحها.

III – نابلس: معنى المدينة

تكتسب مدينة نابلس في كتابة سحر خليفة، بوصفها مدينة إقليمية صغيرة ذات طبيعة ريفية، قيمة مركزية. إنها تشكل مثال الفضاء الحضري المفتوح على قيم الأرض الزراعية ورمزيتها من جهة، كما تتيح من جهة أخرى إمكانيات رصد «أشكال التغير الاجتماعي على مستوى شامل، وبخاصة في حركة تبادل السكان واختلاف أساليب العمل بين القرية والمدينة (أو المدينة الريفية كما في حالة نابلس)، وأثر الاحتلال الإسرائيلي في توجيه هذا التبادل بحيث يحقق بعض أغراضه من خلاله»[22].

تنبغي الإشارة منذ البداية إلى أن مدينة سَحر مدينةٌ مهزومة، فليست لها نفس قوةِ الوطءِ التي يمكن أن تكون للمدن الكبرى في العالم: «***والمدينة هادئة رغم ما يعتريها من هجوع الهزيمة***» (***مذكرات امرأة غير واقعية***، ص. 120). لكنها مع ذلك ليست آلة تدور في حلقة مفرغة. إنها تلم شذرات فضاءاتها الطبيعية والمادية لتنسج ظلالا للشخصيات والأفعال، ولتملأ الفضاء الروائي بعلامات واستعارات غنية. في الرواية ذات الجزأين «***الصبار***» و«***عباد الشمس***» نعثر على مدينة تُحَوِّلُ المادة والأشياء والإيماءات إلى رموز تغذي متخيل الكتابة.

إن فضاء اليومي أساسا هو فضاء مدينة: دفق حركات وتجارب صغيرة، منطلق اتجاهات ورجوعات، تجليات قلق وانشغال وذاكرة. إن نابلس بالخصوص تصبح على لسان الراوي (ة) «مثل كائن يظهر نفس الجوهر العاطفي في إيماءات يده، في مشيته وفي نبرة صوته»[23]. تتقاطع مشاهد الأزقة والساحات والمقاهي والحوانيت والمنازل والوجوه والروائح والأصوات لتشكل فضاء خصوصيا وإيقاعا خاصا هو نفسه جوهر المدينة، جوهر العلاقة اليومية مع المدينة، وإن شئنا معنى المدينة.

---

22 – د. محمد حسن عبد الله، ***الريف في الرواية العربية***، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 143، نوفمبر 1989، ص. 284.

23 – انظر حديث ميرلوبونتي عن باريس:

La phénoménologie de la perception, *op. cit.*, p. 325.

وليست نابلس هنا «ديكورا لحياة» الشخصيات، بل «*قاعدتها الثابتة*»[24]، بحيث يمكن القول إنه بفضل سحر خليفة أصبحت فضاءات هذه المدينة الفلسطينية نصا، كما أصبح الفضاء نصا في الرواية الواقعية للقرن التاسع عشر في أوروبا وما قبله[25]. تقرأ المدينة فتتيح لك قراءة الإنسان. ليس ثمة وصف لهزيمة في حرب داخل الكتابة، لكن المدينة وحدها تملأ الذات القارئة بأنفاس الهزيمة: دكاكينها مغلقة، ليلها بارد رطب ينخر الرئتين، ربيعها ما زال شتاء، طرقاتها مهجورة ملوثة بالوحل، ناسها نيام «وسيارات الدورية لا تنفك تذكر بالعين البصيرة واليد القصيرة» (*الصبار*، ص. 58). مدينة «لا تنسى الفضائح». لم تعد تطبخ كل يوم، غدت دورها خزقا، وما عادت طبقتها البورجوازية «وجاهة» (*عباد الشمس*، ص. 21)

- «عجيبة أنت أيتها المدينة! عجيبة كصندوق عجب. الصورة تلو الصورة، تلو الصورة، ونحن أطفال صغار نجلس على حافة مقعد خشبي، ننظر من خلال فتحة الصندوق والدنيا (...). عجيبة أنتِ أيتها المدينة. الصبر والصبَّار والصابون وطيبة القلب والسخام والرخام وتناقضات العالم كله» (*عباد الشمس*، ص. 21)
- سكنا المدن لكن شروش الصحراء مازالت ممتدة تهدد بنِيَي هلال والموحدين والأندلس. البيئة وتغير البيئة وما يمليه التغير من تغير في طبيعة العلاقات بين الأفراد، بعضهم ببعض، وبأنفسهم» (*عباد الشمس*، ص. 124)
- «من الجبل تبدو نابلس كانون نار، والمصابيح تأتلق كحبات الدَّق..» (*باب الساحة*، ص. 14).
- «من أين لهذه المدينة كل هذا السَّنى! وامتداد الأفق الغربي يبلغ ضباب البحر..» (*باب الساحة*، ص. 55).

ثمة وعي حاد بفضاء المدينة، إحساس جريح بقوة التناقض والانهيار الباطني. نَفْسُ القبول المخلوط بالرفض لفضاء يشبه القَدَر. إن «*المدينة هي أولاً وعي بفضاء مغلق و«أنا»*

---

24 - Jean YVES TADIE, Le récit poétique, *op. cit.*, p. 72

25 - *Ibid.*, p. 73.

جماعية مجسَّدَة في هذا الفضاء»[26]. ومن ثـم هـذا الحـرص علـى الانتمـاء إلى المدينـة وهـذا السعي الصامت نحو الانفلات منها، في نفس الوقت.

تحدث أمور كثيرة في المدينة.. كما لو أن لا شـيء يحـدث. تحـدث عـدة تغـيرات.. كما لو أن لا شيء يتغير. كأن مـا يتغـير لا يطـرح السـؤال، ربمـا لأن التغيـير لم يحـدث في النفوس وفي العلاقات. هكذا على الأقل تبدو المدينة كما تقدمها اللغة، ذلك لأننا لا نعيـش المدينة إلا كلغة.

وليست المدينة مع ذلك كتلة إسمنتية صماء، بل يخترقها دفق إنساني حي. كما يجعل منها شرط وجود. إنها في الفضاء الروائي الذي شيدته سحر خليفة تشكل أحـد المكونـات الدلالية والتعبيرية والإخبارية. يتداخل فيها الواقعي بالمتخيل، الفيزيقي بالميتـافيزيقي، المعيـش بالمحلوم به، أي تتداخل التجربة الملموسة بالمعنى الذي تشيده الكتابـة. ومـن ثـم نقـول بـأن الحقل الدلالي للرواية تصوغه لنا أشياء المدينة أساسا. ومعنـاه أن مدينـة سَـحَر، ربمـا ككـل المدن الروائية، مهيأة لكل قراءة سيميائية تتعامل معها كنسق من العلامات، كما هو الشـأن بالنسبة لنسق الموضـة أو الطبـخ أو غيرهمـا. النسـق بمـا هـو نسـيج يتداخـل فيـه الخطـاب، الممارسة الاجتماعية ومجموع المعطيات الحسية المتجانسة[27].

إن نـابلس ليسـت مدينـة محـايدة، فهـي مُخْتَرَقَـة بكـل علامـات السـلطة والهيمنـة الإيديولوجية. وهي تنْكَتِبُ روائيا، وهي تُقْـرَأُ كذلـك، إنمـا تقـدم نفسـها وفـق مقتضيـات استراتيجية ذات أبعاد سوسيولوجية وثقافية ولسانية. وإذا كـانت الكاتبـة – في ظـني – قـد زاحمت الشخصيات وتحكمت فيها أكثر مما كان ينبغي، فإنها لم تستطع أن تفعل ذلك تماما مـع الفضـاءات، وخاصـة مـع الفضـاء الحضـري. ذلـك أن الكاتبـة حـين كـانت تجعـل الشخصيات تتواصل، تتلاقى، تشتري، تبيـع، تجلـس في مقهـى، تركـب الحافلـة، تمشـي في طريق أو ساحة...، كانت تنتج المدينة أو بالأحرى كانت تتيـح للمدينـة أن تولـد كفضـاء وكخطاب. بهذا المعنى، فإن المدينة ليست فحسب هي التي تتحدث عنها الكتابـة بالإسـم، ولكنها أيضا تلك التي ينبغي أن نعيد تركيبها من خلال تجميع شذراتها وأجزائها وأمكنتهـا الواقعية والمتخيلة. وذلك لنعثر على خطاب المجتمع الفلسطيني القائم داخل اللغة وخارجها.

---

[26] - Jean DUVIGNAUD, *Lieux et non lieux*, ed. Gallilée, Paris, 1977, p. 16.

[27] - Voir: Raymond LEDRUT, *L'espace en question*, Ed. Anhropos, Paris, 1976, p. 188.

لقد تساءل باحث فرنسي[28] عما إذا لم تكن المدينة خطابا للمجتمع، لكنه يؤكد أن المدينة إذا كانت لغة فإنه لن تتكلمها إلا الجماعة وليس الأفراد. وهكذا فإذا كان الطابع الحضري (L'urbain) نسقا من العلامات، فإن المدينة هي «خطابٌ» المجتمع باستعماله لهذا النسق. ومن ثم، فالمدينة التي تمنح نفسها للخطاب أو للنص هي مدينة ناطقة ينبغي الإنصات إليها. ما الذي تقوله عبر شتات وشظايا أصوات المنازل والمقاهي والطرقات والساحات والسجون والبشر والحيوان؟

لا نريد أن نغرق في قراءة تختزل الفضاء في الأمكنة. لكننا نهتم بالأمكنة التي لم تجعل منها ترسبات التاريخ الأدبي أشكالا جاهزة. كما نفضل الاستئناس، إلى حد ما، بسيمياء الفضاء التي تفتح العين على «المكان المتميز، داخل النص، [وهو] ينشأ في مواجهة ما ليس هو، كلحظة الانتشاء بالنسبة لباقي الديمومة الزمنية»[29]. ذلك أن الأمكنة الأثيرة تُوجِدُ صورا أثيرة ومصطفاة، على نحو ما يوضحه جان إيف تاديي، «صور الضوء التي تأتي لتضيء الفضاء المعتم للمعرفة»[30].

□ □ □

إن الطريق مثلا في كتابة سحر تكاد لا تفضي إلى أية أمكنة كما لو كانت طريقا في الغياب. والشارع يبدو مع شخصياته أقل رحمة. عاجز عن أن يمدد شبكة صلاتها وعلائقها كأنه لا يصلح إلا أن يعيشه المرء بصمت وصبر في الرواح والإياب، حيث لا شيء يتغير، وحيث «الدوار ما زال مكانه. وساعة الدوار ما زالت تمشي ببطء» (*الصبار*، ص 176).

شخصيات الطريق والشارع مقطوعة من كل الجهات كما لو كانت في جزيرة ضائعة مطلقا، مثل الشخصيات البروستية، «في عزلة الفضاء»[31]: في «*لم نعد جواري لكم*» لا يُصبح للكلمات أي معنى في طريق ضائعة (ص. 8)، في «*الصبار*» تمتد الخطى على الرصيف دون إحساس بأن شيئا قد تغير (ص. 176)، في «*عباد الشمس*» يصبح الضرب في الطريق كالضرب في الغيم: نوع من «قراءة الفنجان» (ص. 234)، في «*مذكرات امرأة غير واقعية*» ثمة هروب مستحيل للبطلة عفاف من المكان إلى اللامكان،

---

28 - *Ibid*., p. 196.

29 - Jean YVES TADIE, Le récit poétique, *op. cit*., p. 68.

30 - *Ibid*., p. 70.

31 - G. POULET, L'espace proustien, o*p. cit*., p. 22.

الشوارع ليست إلا لإثارة الجراح وإحياء الصور، والطرقات لا معنى لها إلا كفضاءات للبكاء (ص. 104 – ص. 123). فضاءات أزمة.. حقا.

أما «*باب الساحة*» كمكان، فقبل أن تكرس له سحر خليفة رواية كاملة تحمل اسمه بدأت حكايتها معه في «*عباد الشمس*». محكي آخر، مواز، ينبغي الإنتباه إليه: إن باب الساحة «ميدان حجري قديم» (*عباد الشمس*، ص. 22)، وهنا حيث تصطف الطاولات للجلوس العام، للنظر العمودي، ولإيقاف السيارات قبل التسلل إلى الأزقة الحجرية لقضاء أغراض مائلة... يأمل المرء أن يُصْلَبَ كي يتغلب على حبوطاته: «علقيني يا بلد من شَعَري في باب الساحة» (*عباد الشمس*، ص. 30).

كأن سحر خليفة تربي أمكنتها الأثيرة في الظل قبل أن يأتي زمن القطف. وها هي في روايتها «باب الساحة» تقدم لنا سجلا متكاملا عن تفاصيل الساحة الحجرية، حاراتها، درجاتها، معمارها، زواريبها...، وقد غدت مكانا يفترشه الجند المحتل ومسلخا «يعلق فيه العملاء على الكلابات مثل الغنم. وسموها الساحة الحمراء» (*باب الساحة*، ص. 39).

وهكذا يمكن أن نجمع أشلاء الأمكنة لنصوغ محكيات موازية يتصَادى فيها الفضاء والزمن. وكل مكان يولد في سيرورة الكتابة قد نعثر له على ذاكرة خصوصية، فضلا عما يمكن أن يحيلنا عليه من عناصر الذاكرة الجماعية. يستدعي المكان الزمنَ. يصبح سندا وإطارا محدِّدَين لمنظور الشخصيات إلى ماضيها وإلى حاضرها.

IV – السجن: رومانسية الفضاء

إن فضاء السجن في كتابة سحر هو أحد الفضاءات المهيمنة. مكوِّنٌ آخر يُلْحِمُ وعي الكاتبة الموزَّع عبر رواياتها الخمس: *المطولة*. فلا تخلو رواية واحدة من تجليات هذا الفضاء ورمزيته وعنفه وثقافته. وباستثناء «*مذكرات امرأة غير واقعية*» التي تقدم لنا نموذجا لسجن رمزي تعيشه امرأة بالذات، فإن الروايات الأخرى تقدم السجن كمؤسسة للعقاب والمراقبة والتدمير، لكنه بهذه الصورة وَقْفٌ على الرجل وحده ولا صلة للمرأة به إلا كحبيبة متخيَّلَة أو باكية أو زائرة. هذا بدون أن ننسى إشارة واحدة في «*لم نعد جواري لكم*» تقول فيها شخصية نسائية عن أخرى: «إنها تبدو كمن تعيش في «زنزانة» نفسية، «فرغم حريتها السطحية إلا أني أعتقد أنها مكبلة من الداخل» (ص. 48).

فكرة الكبل الداخلي هذه هي جوهر السجن الرمزي، وهي التي تؤطر فضاء هذا السجن على امتداد رواية «مذكرات امرأة غير واقعية». إن البطلة عفاف، وهي مغمورة

بمونولوغها الطويل، تبدو مسكونة بهذا السجن الداخلي الذي تنسجه أسباب عدة:

- «حين أكون معه أحس بروحي ترفرف بأجنحتها كطائر حبيس، وأحس بوجوده قضبان سجن» (ص. 18).
- «في ذاك اليوم وأنا أقرأ عن ظروف المرأة والتربية والسجن وكيف أنها لن تكون حرة حتى ولو أفلتت من كل قيد لأنها في الداخل ليست حرة...» (ص. 30)
- «أي سجن هذا؟ اية حياة هذه؟ لا أهل لا زوج لا أطفال لا معارف لا اصدقاء» (ص. 59)
- «الزواج، والحرمان، والعقم، والسجن، في قلعة كل شيء صامت فيها إلا صوت الغسالة ومواءات عنبر» (ص. 109).

إن السجن بهذا المعنى يبقى مجرد فضاء ذاتي يعبر عن حساسية مفرطة تجاه الواقع، وتجاه الآخر (الرجل). يتداخل المعيش والمتخيل في صوغ هذا السجن الكامن. وذلك لأن عناصره المادية تظل عالقة بالفضاء الذهني للكاتبة. ونحن مدعوون إلى أن نقبل هذا الفضاء كحقيقة لأنه يتحقق داخل أدبية النص الروائي ولقوته الاحتمالية، نظرا لمعرفتنا بالوضع الاعتباري للمرأة في المجتمعات الشرقية. بتعبير آخر، «كيف لا يمكننا أن نفكر في وجود الغابة ونحن نمشي بين الأشجار التي تمنعنا من أن نراها؟ فالغابة هي بالدرجة الأولى حقيقة تصورية ولكنها في الوقت ذاته حقيقة ملموسة يكتشفها الخيال ويغوص في أعماق تفاصيلها»[32].

أما السجن كفضاء روائي منبثق من الحقائق المرجعية الوَقِحَة، فإنه يحظى في كتابة سحر خليفة بكل ظروف التخفيف، اقصد أنه يُقَدَّم كفضاء رومانسي محمَّل بروح إنسانية وجمالية وبغنائية واضحة.

إن الكاتبة التي تميزت بقدرة على امتلاك الفضاءات واحتوائها والتحكم فيها، نجدها أمام فضاء السجن خاضعة لترسبات تاريخ قراءاتها الأدبية. ذلك أن سَحَر لا تخرج عن التعامل السائد مع فضاء السجن في الآداب الإنسانية.

ونحن نقرأ مظاهر الفضاء العقابي في روايات سحر نعثر على امتدادات للسجن

---

32 - Ricardo GULLON, On space in the Novel, o*p. cit*., p. 13.

كمكان للحلم، البطولة والرجولة. السجن كفضاء مُؤَسْطَر كما في روايات وأشعار فيكتور هيغو، باسكال، بودلير، فيرلين[33]...

لنُعِد تركيب صور السجن الرومانسي كما التقطناها في روايات سحر، كي نمسك بمحكيات موازية أساسية لإضاءة الكتابة:

في «*لم نعد جواري لكم*» يدخله عبد الرحمان الميثلوني، وهو رسام ومثقف عميق ومناضل، فتتخلى حبيبته عقب صدور الحكم بسجنه سبع سنوات نافذة: «تركته وراء القضبان وتزوجت ثريا مغتربا طارت معه إلى أمريكا.. ولابد أنها كانت في بحر السعادة حين كان هو في أعماق الشقاء!» (ص. 22). وحين بلغه خبر زواجها «بكى لا خوفا من الشرطة، ولا من آلات التعذيب الكهربائية، بل وحشة ووحدة وشوقا!» (ص. 37). ومع ذلك ظل في حاجة إليها «لم أجد حتى طيفها يقف معي، يساندني، يواسيني..» (ص. 43). ورغم أنه كان يدرك أنه يفارقها وأنه يمكن أن يخرج، بل واعتبر دائما أن الأمر في العمق «ليس شيئا غريبا»: «حكايتنا قد تتكرر كل يوم: رجل يُسْجَن ويترك وراءه امرأة بانتظاره.. وقد تنتظره هي، وقد لا تنتظره، ولكنها في الغالب لا تنتظر. وهذا ما حدث: رجلٌ سُجِن وامرأة لم تنتظر. وما من غرابة في ذلك، كان شيئا عاديا» (ص. 81). وبعدئذ، يلتقي السجين العائد إلى حريته بحبيبته ويعيدان العلاقة من جديد، سامية يرجُّها الندم وعبد الرحمان يصفح. وعندما يؤكد لها بأن التزامه يمكن أن يقوده في اية لحظة إلى السجن من جديد تقول له سامية: «ليتك تسجن، لانتظرتك!» (ص. 86). لكنه، عندما سيقتادونه مرة أخرى إلى سجن «الجفر» دفاعا عن الأغلبية غير المبالية» ستغادره سامية، وهذه المرة دون عودة، حيث باعت المكتبة التي تملكها وسافرت إلى أمريكا» (ص. 179).

أما السجن في «*الصبار*» فيبدأ محكيه باستعادة المرجع الرومانسي أولا، حيث يستغرب «أبو صابر» كيف أن الجياع أسقطوا سجن الباستيل، تلك القلعة العسكرية الباذخة؟ كيف يخلق الجوعُ القوة هناك ويجعل من السجناء هنا مجرد هياكل عظمية ضعيفة النفس وضعيفة الجسد» (ص. 50). «ما أنت شَايْفْ اللي في السجون. الواحد يدخل عرضين وطول ويخرج قدها الفسيخة ما أنت عارف..» (ص. 65).

بعد ذلك تتتالى صور السجن الرومانسي: «لا بأس. السجن للرجال. ولا يعرف

---

33 - Voir, Victor BROMBERT, *La prison romantique*, Ed. José Corti, Paris, 1975.

المرء متى يجيء دوره» (ص. 55)، اللقب الجديد للسجين (أبو العز) يملأه بإحساس النضج والشهامة: «أبو العز؟ شيء جميل. لقد أصبحتُ واحدا منهم. ما أروع أن تكون أبا لشيء ما، ترعاه وتربيه وتحافظ عليه. وأبو العز. اسم جميل. أجمل من كل ما قيل وما سيقال» (ص. 96)، السجن كمدرسة للتكوين وللتأطير والتجربة: «وفتحت مدرسة الشعب أبوابها. والتَمَّ الإخوان والرفاق في جماعات صغيرة» (ص. 103).

ولتبرير ركام التفاصيل حول فضاء السجن تقدم سحر كل ذلك من خلال عين جديدة. مندهشة لسجين مراهق متحفز لالتقاط كل شيء (ص. 102). وهكذا يصف لنا «باسل» كل المدارات الجميلة لتجربة مغرية: السجن فضاء للغناء، للقراءة، للصداقة، للتعلم، لترويض الحواس على الحذر واستراق السمع، للبطولة (صص: 103، 111، 122، 125...). «ولتحذر إسرائيل من فعلتها. فعلى نفسها جنَتْ براقش. أصبحت سجونها مزارع رؤوس بدلا من أن تكون مدافن كتيوشا». ص. 122).

في *«عباد الشمس»*، يتم تطبيع السجن تقريبا: «أي والله صحيح. سجون كثيرة يا خال، ونقول السجن وأنه سجن واحد» (ص. 41) - «ماذا تقول؟ ابدا يا صالح تسأل، ابدا ترد السؤال إليَ. بعيدا عنك أحس بغربة. لكني أعرف ما ستقول «خارج السجن تحس بغربة». احترنا يا صالح أين السجن!» (ص. 61). وستكبر الرؤية التي كانت مندهشة: «كبر الأطفال وكبر السجن» (ص. 62). ومع ذلك لم يغير السجن سجينه، نفس الروح، نفس الضحك: يا أبو العز ما زلت تضحك. علمني كيف يموت المرء وعلى الشفة بسمة وفي العينين شعلة» (ص. 152). أما خريجو السجون فالقلوب مفتوحة لهم جميعا بدون استثناء «فهم شموعنا وتاج رأسنا والنجوم المضيئة في سمائنا..» (ص. 183).ويختتم منظور «عباد الشمس» للسجن بالتأكيد على أن «السجن مدرسة، أكبر مدرسة. الواحد منا لا يعرف حقيقة نفسه إلا إذا اختبرها. والسجن يجعلك تكتشف أشياء كثيرة عن نفسك وعن الناس والبلد والحياة كلها من فوق لتحت» (ص. 218).

أما *«باب الساحة»* فتقدم، ضمن نفس الرؤية الرومانسية، سجنا على الأقل له أهمية كسر الخوف في النفس (ص. 54)، وحتى وهو مكان للعذاب، حيث ينبغي أن يتذكر السجين كل شيء إلا جسده (ص. 63)، فإن كل العذاب يهون مادام الأمر يتعلق بالجسد وحده وليس بالروح التي تظل طليقة: «جسمك الآن في معتقل، أما الروح فلا تُقْبَضُ، كقبض الريح» (ص. 77).

إن فضاء السجن لا يُقَدَّمُ أبدا كفضيحة أو كعار أو هزيمة، بل تقدمه سحر خليفة

كأفق للحلم والحب والتسامح. ثمة تثمين للبعد الرمزي والاستعاري للسجن، حتى أننا نجد «الضحايا أنفسهم واعين بالاستعارة»[34]. وبقدر ما يسبق السجن الاستعاري ويعلن عن سجن «واقعي» للشخصيات، بقدر ما يصبح «الواقعي» بدوره استعارة[35].

تُشَعْرِنُ الكاتبة فضاء سجنها. مكانٌ للألم، نعم. لكنه مكان للحلم والحرية الروحية والعثور على الذات. في فضاءات الرجولة هذه تنتصر الذات على الزمن وعلى القضبان.

أي سجن هذا الذي – رغم كل شيء – يظل أكثر رحمة من غيره! ثم أين السجن وسط ركام من السجون المقنَّعَة؟ وما معنى السجن في الجوهر عندما يصبح المجتمع بكامله سجنا: «مجتمع السجن» (*عباد الشمس*، ص. 42)؟ و لم الخوف من فضاء ليس في الوراء، بل أصبح بقوة الواقع أفقا للانتظار وتوقعا مستمرا (*لم نعد جواري لكم*، ص. 86)؟ أية عزلة للذات هذه وليست إلا جزءا من عزلة العالم؟

إن السجن للجسد فقط: «سجن الجسد، حيث تكون روحنا «غائصة»، يندمج في «ميتافيزيقا المصادرة»[36]. ومن ثم لا ينجح السجن في تدمير الفلسطيني، بل بالعكس يعمق تجربته ومعرفته ويقوي صلابته. ينقلب السجن إلى مدرسة تشكل عنصر تخريب ذاتي للمحتل / للسَّجَّان. ذلك لأن السجين موجود داخل السجن وخارجه. «إنه هنا وليس هنا في نفس الآن»[37]. كما أن القيم أيضا تنقلب، فالفضاء المقيت وهو يصبح فضاء للشرف، يجعل السقوط المرئي انتصارا خفيا[38].

هكذا تتأسس إيديولوجيا مضادة لإيديولوجيا العقاب. إنها تتكون داخل اللغة الروائية كي تنتصر على «واقع». تصوغ الرؤية الرومانسية فضاء مجردا، اقل احتمالا ولكنه واضح و«يمكن تحديد شكله ومعناه من خلال اللفظ الذي يخلقه»[39]، وبالتالي، بقدرما يوحي انغلاق الفضاء بحضور عدواني، بقدرما تأتي الكاتبة بعناصر رؤية منفتحة للتخفيف من وطأة العنف.

تأتي الرؤية الرومانسية كي تجابه قهر النظام وتنتصر للحرية. لكن أعمق من ذلك –

---

34 - *Ibid.*, p. 12.
35 - *Ibid.*, p. 64.
36 - *Ibid.*, p. 25.
37 - *Ibid.*, p. 24.
38 - *Ibid.*, p. 19.
39 - Ricardo GULLON, On Space in the Novel, *op. cit.*, p. 16.

بالنسبة لسيرورة البناء الروائي في تجربة سحر - أن السجن بهذا المعنى يصبح محـدِّدا لتطـور الأحداث ولدينامية الشـخصيات. ومـن ثـم يكتسـي مأسـاويُّ السـجن قـوة تحريـك النـص الروائي كما في «الصبَّار» بالنسبة لباسل أو في «باب الساحة» بالنسبة لحسام. ففـي التوتـر القائم بـين ثقـل الطـوق والتـوق للحريـة، بـين ضوابـط المصـادرة القائمـة وإرادة الانطـلاق والتجاوز والتغيير..، تتولد أسئلة الوجود والهوية والانتماء والفعـل، وتنشـط حركيـة النـص وتحولاته.

عموما، في تشييد معنى فضاء السـجن داخـل الكتابـة الروائيـة آثـرتْ سـحر خليفـة شكلا رومانسيا. ذلك أنها استحضرت الحركتين المتوازيتين في كل كتابة روائية رومانسية: الأولى حركة نحو «داخـلٍ» مَّـا (بحـث عـن الأنـا، الحاجـة إلى المعرفـة، اشـتغال الذاكـرة)، والأخرى نحو «خـارج» معـين (الابتهـاج بـالخلاص الروحـي، اندفـاع الخيـال..)...»[40]. ولعلها كانت موفقة على الأقل في معالجتها للإشكالية الفضائية - الزمنية، من خلال جعل السجن كرونوطوب عتبة يفضي بالشخصيات إلى مستوى الوعي والقلق والمبادرة.

كما تأتي رومانسية الفضاء، من خلال فضـاء السـجن، لتعميـق شـعرية المحكـي. إن المشاهد التي تقدم لنا من خلال العيون الجديدة المندهشة تكاد تُحَوِّل الفضاء الـذي تنسـجه اللغة إلى مجرد فضاء مرئي. ولكنه متعدد في نفـس الوقـت: الشـخصيات تستعيد فضاءاتهـا الكامنة، والقراءة تبحث عن الفضاء الذي توقعته - فيما تقرأ - فلا تعثر عليه.

وهكذا، يُستَعَاد اليومي في هذه العزلة المحروسـة كفضـاء بعيـد جميـل (الصبـار، ص. 113)، وتأخذ الفضاءات المقروءة السجناء بعيدا خارج جدرانهم المغلقـة (أبـو صـابر الـذي بدأ عادة القراءة برواية «البؤسـاء» / (الصبـار، ص. 50)، وباسـل تسـتولي عليـه فضـاءات نجيب محفوظ / (الصبـار، ص. 111). وهذا طبعا بدون أن ننسى الوظيفة التي لعبتها رسـالة الأهل التي توصل بها الفلاح السجين في استحضار الفضاء الخارجي، سواء بالنسبة للفـلاح نفسه أو لمن قرأها له (الصبار، ص. 107). وقبـل ذلـك، لا حظنـا كيـف أن عبـد الرحمـان الميثلوني، الشخصية المركزية في رواية «*لم نعد جواري لكم*»، يسـتحضر الفضـاء الخـارجي من خلال تأمل رمزية ودلالة وجوده في السجن، تأمل معنى التضحية: «.. ألم تُسْـجَن مـن أجلهم؟ ألم تتعذب من أجلهم؟» (ص. 85) - «ومن أجل هؤلاء انتهى بي المطاف إلى هنـا [السـجن]..» (ص. 180). التضحيـة الـتي ليسـت إلا حضـورا في الفضـاء المسـتعاد الـذي

---

40 - Victor BROMBERT, La prison romantique, *op. cit.*, p. 16.

يُسْتَحْضَر لتحويل هذا الفضاء المر إلى فضاء رومانسي، يتم فيه إبراز (mettre en relief) الذات والوقوف في مقدمة المشهد، في فضاء النظر. ذلك لأن «البطل» لا قيمة لبطولته إلا في أعين الآخرين وباعترافهم (حالة عبد الرحمان الميثلوني هي نفس حالة الصغير باسل) على هذا المستوى: الشخصية في الفضاء ليست ملك نفسها، بل هي رهينة لنظرة الآخرين.

إن الرؤية الرومانسية تسكن اللغة التي نتلقى بها وفيها فضاء السجن، لكن بدون أن تجعل منها «لغة للآلهة». على العكس إنها رؤية تتعايش مع كل ما يجعل «الواقعي يتحدث عن نفسه»41. رومانسية إرادية تعثُرُ فيها الشخصيات على طراز من الخلاص، وفي نفس الآن تحاول أن ترفضها عبر الانتباه لتفاصيل الواقع: «لماذا توجعنا الأغاني الجريحة؟ شعب رومانسي النزعة؟ لكنا لم نعد كذلك...» (*الصبار*، ص. 136). لكنها في العمق تظل رومانسية مقيمة رغم تململ لحظات الوعي وبعض تجليات الواقع: «رومانسية كنتُ وما زلتُ» (*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص. 17)، «أحببته بشفافية فتاة صغيرة وعمق امرأة كبيرة ورومانسية فنانة هاوية» (*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص. 22).

هكذا يأتي السجن الرومانسي كفضاء ذهني ولغوي أساسا ليفجر أي تماسك للإسمنت الإيديولوجي. ليؤسس للإيديولوجيا الشخصية - كما نفضل أن نسميها - حيث تنفتح الكتابة الأدبية - وغالبا دون برمجة مسبقة - إلى ما يُصَيِّرُهَا أدبية، حيث لا تناقض بين الرغبات، المقاصد والرهانات وبين مجرى الكتابة في أخاديدها الخاصة وكيميائها المعقَّدَة.

ذلك ما انتبه إليه محمد برادة عندما رفض كل انتقاد «يغفل خصوصية الكتابة وعلاقتها بالإيديولوجيا. ذلك أن العمل الأدبي غير مطالب بتأكيد أطروحات إيديولوجية تبدو صحيحة على المستوى النظري، بل إن العمل الأدبي، باستيحائه للمعيش وللتجربة المجزأة، الملتبسة، كثيرا ما يعارض الإيديولوجيا الجاهزة، المتماسكة، المتملكة لأجوبة على جميع الأسئلة، ليشخص لنا وعيا داخليا لم يتبلور بعد ولا يعتمد على مفاهيم وحجج منطقية»42.

---

41 - Iouri LOTMAN, La structure du texte artistique, *op. cit.*, p. 31.

42 - انظر محمد برادة، «باب الساحة؛ مساءلة الانتفاضة والإيديولوجيا»، مجلة بيادر، *م. م.*، ص. 107.

الفصل السادس

فضـــاء الهويـــة

I – نـواة هويـة:

من الواضح أن فضاء الهوية الذي نريد الإمساك بعنـاصره التكوينيـة في كتابـة سـحر خليفة هو أولا فضاء هوية سردية، حتى ونحن نـدرك أن الكاتبـة غـير منشـغلة أساسـا بأيـة إشكالية سردية. لكنها مع ذلك تطرح – على هذا المسـتوى – جوانـب متعـددة للتـأمل في مقدمتها *المحتمـل* (Le vraisemblable) الذي يطرح بالنسبة إلينا هُنا العلاقة الممكنة لفضـاء النص بفضاء الواقع، وما إذا كان هذا الفضاء المكتوب مستجيبا لقوانينه الخاصة أم تحكمـت فيه علاقته بالمرجع. بهذا المعنى، نعتبر أن الكاتبة تمنحنا هوية سردية نمطية على امتداد متنهـا الروائي ممـا يضعـف في الغـالب مـن إمكانيـات القـراءة وإعـادة خلـق هويـة النـص الخاصـة بالقارئ[1].

إن المحكي في روايات سحر هو الذي يفتح للقراءات النقدية إمكانيات أكثر لتحليـل البنيات الفضائية، لخـرق «ضوابـط» الفضـاء المرجعـي، وبالتـالي لتحفـيز التمثـل الفضـائي. والكاتبة التي تمتلك حقيقتها مسبقا تحاول أن تجعل من المحكي – بمـا لـه ومـا عليـه – تعبـيرا استعاريا عن رغبات معاقة على نحو ما سنوضحه فيما بعـد.

هناك تشابه كبير بين فضاء النص وفضاء الواقع، لكن الكاتبة لا تعيد إنتاج الظـاهرة الواقعيـة كاملـة، بـل «تعيـد إنتـاج الخصـائص الـتي تميزهـا أكـثر والـتي تعكـس روحهـا

---

1 – يرى هولاند أن «العمل الأدبي الجامد، ليس عملا بحد ذاته، بل فرصة لشخص ما كي يقوم بعمل»، و«العمل» الذي تقدم له النصوص الفرصة إنمـا هـو قيـام القـارئ بإعـادة خلـق الهويـة الخاصـة بـه: «نحن نستخدم العمل الأدبي لنرمز إلى أنفسنا وأخيرا نعيد استنساخها، فنأخذ النتاج إلى داخلنا ونجعله جزءا مـن ثرواتنا النفسية الخاصة – فالهوية تعيد خلقها». انظر: وليم راي، المعنى الأدبي، *مرجع سابق*، ص. 78.

الحية»...[2]» عن طريق اللغة. ومن ثم لا يكفي أن ننتبه إلى كون التشابه أو التماثل بين الكتابة والمرجع المادي يتم بواسطة اللغة أو داخلها، بل ينبغي أن ننتبه إلى نوعية البنية اللغوية التي تنجز هذه المهمة المتعددة، مهمة النقل والتمثل والتحويل. وفي هذا السياق يمكننا أن نَتَفَهَّمَ مؤاخذة بيير زيما على كل من إدغار موران ولوسيان غولدمان اللذين اعتبر أنهما لم يطرحا السؤال الأساسي حول معرفة أي بنى لغوية تربط العالم التخييلي (الأدبي) بالعالَم الاجتماعي والنفسي[3].

طبعا لا نريد أن نستهلك النص الروائي نظريا لاقتناعنا بأن «*الوعي النقدي هو إحساس بمقاومة التنظير، وهو ردود فعل تنشأ من المقاومة بين النص (موضع النص) من جهة، والتجارب العلمية والتفسيرات التي نتوجه بها نحو النص من ناحية أخرى*» كما أكد ذلك إدوارد سعيد في حوار له[4]. بمعنى أن نسهِّل انفتاح النص على واقعه التاريخي والاجتماعي والسياسي.

من هنا نعتبر أن رواية سحر خليفة هي رواية واقعية، لا بالمعنى المبتذل لمفهوم الواقعية، كاستنساخ أو كظل للواقع، بل كبناء دلالي وسردي يجعل وقعَ (effet) الواقع المادي المعيش – الواقع الفلسطيني هُنا – وَقْعَ الخطاب الروائي نفسه. لذلك لاحظ الناقد الفلسطيني فخري صالح أن ثمة شعرية تفاصيل في رواية سَحَر «تجسد في مسارها وبنيتها لغة الواقع في تحولها إلى «لغة روائية» تستعيد الحياة «كما هي» وتعيدنا إلى هذه الحياة الواقعية»[5]،وبالتالي، فإن لغة الواقع والتفصيلات تتحول «إلى لغة شعرية وترجيع شعري يتماسك داخل النص ليقلبه إلى نقيضه، أي أنه يقارب المتخيل ويكسر حدة الواقع ويفتحه على المستقبل»[6].

تضعنا هذه التجربة الروائية في مواجهة الوقائع والأحداث والأحاسيس والفضاءات

---

2 – انظر أفنيز زيس Avenir ZISS في دراسته «الصورة الفنية»، ترجمة عبد الكريم الأمراني، ضمن *الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي*، ليوم 13 اكتوبر 1985، العدد 99.

3 – بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، *مرجع مذكور*، ص. 277.

4 – نشر هذا الحوار بمجلة *الجديد*، العدد الرابع، خريف 1994 (بيروت – عمان).

5 – فخري صالح، *في الرواية الفلسطينية*، دار الكتاب الحديث، بيروت، الطبعة الأولى، 1985، ص. 79.

6 – *المرجع السابق*، نفس الصفحة.

الملموسة، لكن ليس بقياسات الواقع ولا كتصوير ملموس، وإنما كتعبير جمالي إبداعي يحقق للكتابة امتلاء واقعيا ويجعل الفضاء بالخصوص بعدا أساسيا من أبعاد الهوية، هوية الكتابة وهوية الكاتبة من جهة، وهوية القراءة من جهة أخرى. أليس ***المعنى متعدد الهوية*** كما أوضح ذلك صاحب «المعنى الأدبي»؟[7] وكيف يكون هناك فضاء هوية بدون أن يكون متعددا، متحركا، ديناميا يبدأ من هوية الكتابة بما هي عملية تهجين للصور وتركيبها وفق مستلزمات كيمياء الإبداع المعقدة؟

ثمة إمكانيتان للإمساك بواقعية الكتابة الروائية لدى سحر خليفة ينبغي أن يكون حولهما اختيار: هناك أولا رمزية الخطاب أو تصويريته (La figurabilité du discours)، أي أن يقوم الخطاب الروائي بنوع من النمذجة لواقع معين يجعله في النهاية معارضا له، وبالتالي يقلل من احتمالية واقع النص ويضعفها. كما أن هناك ***تمثل الواقع*** كاختيار ثان، وهو ما نميل إليه لعدة اعتبارات منها: أن هذا التمثل (Représentation) «يبقي الباب مفتوحا أمام حدسنا للواقع القائم كأداة للتقييم وللتحليل»[8]، ولأن ثمة مسبقا نظريا يقوم عليه تحليل ف. أيزر بصفة عامة، وهو اعتقاده بأن الأدب لا ينبغي أن يعتبر معارضا للواقع، بل هو بالأحرى «وسيلة لكي يقال لنا شيء عن الواقع»[9]، وأيضا لكون الإبقاء على ارتباط النص بشيء خارج عنه - بالنسبة لدراستنا - يكسب الفضاء فاعلية أساسية في قراءة وامتحان وعي الكتابة في علائقها بوجودها الخاص والعام.

إن كل أنواع التمييز إذن بين الكتابة الأدبية وامتداداتها غير الأدبية في الواقع إنما تحد من الاتساع الدلالي ومن توطيد علاقة الكتابة بالعالم. هل ثمة إمكانية أخرى للاعتقاد بأن ما صَانَ الفلسطيني، إحساسا ووعيا وروحا مُقَاوِمَة، ليس شيئا آخر غير هذا الإحساس بالفضاء كجرح وكذاكرة مستعادة، الإحساس بالفضاء أيضا كعلائق متعددة (بالأرض، بالأشياء، بالموضوعات، بالعلامات، بالرموز...)، متجذرة في الجسد (هل لهذا التجذر تلتهم الكاتبة أصوات شخصياتها غالبا؟).

نتحدث هكذا عن الفضاء الفلسطيني لأن سحر خليفة لا تدع القارئ على عطشه،

---

7 - وليم راي، المعنى الأدبي، ***مرجع مذكور***، ص. 103.

8 - Denis BERTRAND, L'espace et le sens, *op. cit.*, p. 16.

9 - انظر عرض ابراهيم الخطيب لكتاب «القارئ المفترَض» لأيزر، ضمن الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ليوم 23 فبراير 1986، ***مرجع مذكور***.

فهي تراكم كل الحركات والتفاصيل الطوبوغرافية والإشارات الكافية إلى الفضاء المذكور بكل مكوناته دونما تعقيد مثل أي كاتب واقعي يقترح علينا فضاءه الأثير ويقنعنا به[10]. إنها تقدم فضاءً تسميه حتى لا تغمرنا صوره وأخيلته واستذكاراته مثلما تغمرنا التجريدات. كأنها تسعى سعيا كي تموضع فكرا في الفضاء الذي يليق به، في الفضاءات المتعددة التي تضيء هذا الفكر وتوصله إلى حيث ينبغي أن يصل. وقد رأينا وسنرى أن الفضاء الفلسطيني يتحدد ***كما هو***، بخصائصه ومميزاته. ويتحدد أيضا ***بهوية الفاعلين*** فيه (مثلما هو فاعل فيهم) من حيث الجنس، اللغة، الوضع الاعتباري، السن. كما يتحدد هذا الفضاء ***بما ليس هو***، أي بالفضاء الصهيوني، بنقيضه المطلق.

هكذا، يمكن القول بأن فضاء سحر خليفة بكل أبعاده الجمالية والثقافيةوالرمزية والدلالية لا يرفض أن تستعمله خيارات إيديولوجية معينة. استعمالٌ لا يأتي فقط من سلطة خارجة عنه، سلطة المرجع بالذات، بل لأن هذا الفضاء نفسه كما صاغته الكتابة مهيأ لمثل هذا الاستعمال. ولا ينبغي هنا أن ننسى أن النص بكل مكوناته، وضمنها الفضاء، لا يمكنه ألا يكون في الوقت نفسه ***إيديولوجيا ونقديا*** - على نحو ما يوضح ذلك بيير ماشري[11]: «في حين تبدو دائما الإيديولوجيا في حد ذاتها حافلة، سخية، إلا أنها عند تواجدها في الرواية، تبدأ في إظهار نواقصها».

إن من مظاهر السَخاء الإيديولوجي ما تلاحظه كل قراءة أولى لهذا المتن الروائي في سعي الكتابة إلى التعبير عن مظاهر وتجليات هويتها. بل وفي جعل فضاء الهوية سَنَداً ضروريا للاقتناع بالأطروحة المسبقة وتعيين مكانة لها في الفضاء الذهني للقراءة والتلقي.

وما يجعل مقصدا إيديولوجيا مقروءا أو قابلا للابتلاع، على الأقل في هذا المتن، هو استعمالات اللغة (شعرية، كلاسيكية، عامية، أو كرطانةٍ عبرية...)، ترتيب عناصر المحكي، توظيف تقاطعات الواقع بالمتخيَّل، تـأثيث الفضاء المحكي بالتفاصيل الواقعية: «في الأرض المحتلة، حيث يكون الصراع محتدما على الأرض تحضر لغة التفاصيل وتصبح هي المكون الأساسي لعمل روائي «وقائعي» يهتم بـ «الحدث» في حصوله وتحققه على أرض الواقع، أي أن الرواية تعمد إلى رسم التفصيلات العينية «المطابقة» للواقع والدائرة في فلكه»[12].

---

10 - Jean WEISGERBER, L'espace romanesque, *op. cit.*, p. 73.

11 - عن بيير زيما، النقد الاجتماعي، *م. م.*، ص. 142.

12 - فخري صالح، في الرواية الفلسطينية، *م. م.*، ص. 77-78.

وتزداد حدة البعد الإيديولوجي للفضاء عندما يتعلق الأمر بفضاء ليس إلا صورا لوطن يمكن تحديده، أي أنه غير متعال، وله وجود في الخريطة وفي الذاكرة. وطن من خصوصيته تنخلق خصوصيات متعددة للكتابة الروائية، خاصة ما يتعلق بالسند الأساس فيه: وهو *الأرض*.

إن الشخصية الفلسطينية تدرك حدسيا، وبكيفية شبه غريزية، بأن الأرض هي الوجود ذاته، هي البساط الذي يتحقق فيه الوعي والذات والتاريخ. ومن ثم، فالهواء الضروري للوجود لا يمكنه أن «يشكل عنصر التاريخ أو وعاءه إذا لم يستقر أو يستريح على الأرض. الأرض الثقيلة، الصارمة، والصلبة. الأرض التي نشغلها، ونخدشها، والتي عليها نكتب. والعنصر الذي ليس بالأقل كونية، الذي ننقش عليه المعنى ليدوم»[13]. شخصية تدرك فضاء وجودها تماما كما تدرك زمن وجودها، لكنه إدراك يتأثر في أكثر من موقع داخل المتن الروائي بعثرات الانتماء المتعدد، بالتباسات وتناقضات صلة الفضاء بالزمن. ومن ثم هذا الترنح الفكري الذي يميز عددا من شخصيات سحر خليفة، بين الأزمنة والفضاءات.

الوطن هنا هو فضاء الهوية بامتياز.

هو منطلق ومنتهى الكينونة، من أبسط مكان أو مشهد أو صورة أو علاقة فيه إلى امتداداته كشذرات وصور استعادة وتذكر وكحاجة وفقدان في الشتات والمنافي وأوطان الغربة.

- «ولا أدري كيف توصلت إلى معرفة أن فلسطين هي بلدي، وأن فلسطين ضاعت وأننا نمر بمأتم كبير...» (*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص. 142)

- «طردوني من بغداد وبيروت وعمّان وهنا وهناك، بكيتُ لا أنكر، لكني هنا لن أبكي. أنت تعرف وأنا أعرف هذا بيتي» (*عباد الشمس*، ص. 225).

- «وقالت: «ألم تشتق لهذه البلاد؟». قال ساخرا: «كنتُ سأسألك نفس السؤال!». وتفادت هي سخريته، وقالت بإيمان: «هذا مكاني». فقال

---

13 - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، م. م، ص. 140.

مؤكدا: «ومكاني أنا أيضا، فما من شيء في الوجود يهمني قدر ما أهتم بهذه الأرض وبمن عليها. وقد أُسْجَنُ قريبا بتهمة هذا الاهتمام!» (*لم نعد جواري لكم*، ص. 86).

– «غوصي يا بلدي.. ولكن لا! لن تغوص البلد. سيظل فيها أناس يؤمنون بالمستحيل. إرادة الإنسان أقوى من المستحيل. وفلسطين في القلب يا نيرودا. في بؤبؤ العين في لب الحياة. وهؤلاء الناس. بجهلهم. بحزنهم. بخبزهم الموصوم بدمغة عبرية ما زالوا أهلي» (*الصبار*، ص.63).

– «ليقذف بي أي قاذف في هذي الأرض إلى ما شاءت له قريحته من مناطق مجهولة الموقع والتاريخ. فأنا هنا. وقد عدتُ لهذي الصخرة. لهذي الحفرة..» (*الصبار*، ص. 137).

وبقدر ما تنضج درجة الانتماء إلى فضاء الهوية تتحول إلى إدراك هذا الفضاء أساسا كعلائق حية، حيث يتشابك الإنسان بفضائه: «كانت المرأة صورة، وما زالت، كرمز الأرض، أو أن الأرض هي المرأة..» (*باب الساحة*، ص. 56) وبدون أناس، بدون علائق معهم لا معنى للفضاء، للأمكنة وللأشياء: «لكن الناس هم المعبد، هم القِبْلَة، وهم اللازمة لكل صلاة. فبدونهم ما طعم الأرض؟ ما طعم الروح وما معنى الوطن؟» (*باب الساحة*، نفسه). وهو نفس الإحساس الذي نلتقطه في جانب آخر من نفس الرواية: «لا تقولْ لي الوطن ولا التاريخ، يعني مِينْ الوطن غير أنت وأنا؟ احنا يا ها الناس؟» (*نفسه*، ص. 174).

هذا الإدراك العميق لمعنى الوطن هو الذي يُحَوِّلُ الأحاسيس إلى وعي، ويجعل من الوعي بالفضاء مادة حياة للفعل والديناميـة والانتماء للتاريخ، أي للزمن. ومن هنا هذا الجنوح الفلسطيني في أفعال وخطاب الشخصيات الروائية إلى الذاكرة. ذلك لأن الذاكرة ليست فحسب ماضيا تتم استعادته للسيطرة على الحاضر، بل الذاكرة كنظام من الاعتقاد كذلك.

ما معنى الوطن بدون ناس، أي بدون علاقة معهم؟ لذلك تتعلق الشخصية بالوطن مادام ممتلئا بالآخرين الذين يزرعون الحياة في الأشياء والمعالم: «أحب البلد. لم يبق فيها إلا الطبيعة والعشب البري وظلال الكينا. تموج وأموج معها فوق السطح وألتهم المعالم» (*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص. 72). أما حين يخلو الوطن من أهله فإنه يصبح مجرد خريطة فارغة لا تبعث على الحلم، أي على الحياة والتجدد: «تصور الوضع حين تخلو البلد

من الناس، تصوَّر. لكن المطمئن أننا شعب مخصاب. هل قرأتَ الدراسة التي قام بها أحدهم؟ يسميه الغزو العربي من الداخل» (*عباد الشمس*، ص. 152).

وينبغي هنا أن نرصد صيرورة الوعي بالفضاء كسَنَدٍ للهوية لدى الشخصية الروائية الفلسطينية في كتابة سحر. فليس ثمة فضاء ثابتاً لأن الوعي ليس ثابتا، لأن الذاكرة ليست ثابتة، لأن وعي الذات الكاتبة ليس ساكنا أو جامدا. ولذلك فكل شيء في صيرورة. إن سَحَر خليفة التي بدأت كتابتها بوعي شابة مشتعلة بالحماس قدمت لنا نوعا من الفضاء مطبوع بالروح الرومانسية (Romantisation)، حيث الزَّج «بالفكر في خضَم الحماسات الشعبية والنزاعات السياسية، وإعادة إثبات الذات»[14]. لكنها أمام ركام المستجدات في الفكر والممارسة أضحت تقدم نموذجا آخر للفضاء وللإحساس به؛ نموذج يتخلى عن كل نزوع رومانسي ويلوذ بما يمكن أن نسميه تَشَذُّرُ الفضاء (Fragmentation de l'espace).

من هنا تبدأ علاقة توتر الكتابة بفضائها المرجعي.

صحيح أن سحر خليفة منذ البداية كانت لا ترى أن هناك هوية فلسطينية مكتملة وسليمة بدون أن تكون المرأة بعدا من أبعادها، فلا ثورة بدون تثوير العلاقة بين الرجل والمرأة الفلسطينيين، ولا تحرير بدون تحرير المرأة من كل استبداد جنسياسي...

كما أن سحر في المقابل لم تكن ترى أن هناك هوية إسرائيلية يمكن أن تتشكل في فضاء ليس فضاءها الطبيعي. فالفضاء الذي ***يُحَدِّدُ*** (Ce qui définit) الفلسطيني هو نفسه الذي ***يشكل حاجة الإسرائيلي*** (Ce qui manque)، على نحو ما هو واضح في روايات سحر الأولى: «*لم نعد جواري لكم*»، «*الصبار*»، «*عباد الشمس*». ومن ثم فالانتصار العسكري أو الرقابي لا يمكنه أن يضمن إحساسا بامتلاك فضاء. كما أن الهزيمة كيفما كانت لا تعني في أية لحظة إحساسا معينا بالحاجة (Le manque) إلى فضاء.

وعلى سبيل الاستئناس يمكننا أن نسترشد، في توضيح هذه العلاقة المعقدة بالفضاء، بالشريط السينمائي «*الذاكرة الخصبة*» للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي[15]. ففي هذا العمل الفني تتمسك المرأة المسنة «فرح حاطوم» برأيها في رفض الأمر الواقع، فقد سلبها الاستيطان الصهيوني أرضها وظلت تحتفظ بأوراق الملكية وترفض كل مقترح بيع أو

---

14 – محمد علال سيناصر، في تقديمه لكتاب ديريدا بالعربية، الكتابة والاختلاف، *م. س.*، ص. 20.

15 – *الذاكرة الخصبة*، سيناريو وإخراج: ميشال خليفي، إنتاج سنة 1981، تلعب فيه سحر خليفة دورا تسجيليا تمثل فيه وعي المرأة الفلسطينية الحاد تجاه نفسها وتجاه الرجل.

تعويض للأرض بأخرى. لقد قيل إن السلطات الصهيونية لن تتخلى لها عن الأرض وإنها لن تعترف بأي قانون ولو كان قانون الأمم المتحدة نفسه، والأفضل أن تقبل تعويضا عن الأرض مقابل التنازل عن أوراق ملكية الأرض التي تعرضت للمصادرة. لكنها ترفض بقوة رغم الإلحاح المُخْجِل لابنها الذي لم يدرك معنى الرابطة الجوهرية بين الأرض والذاكرة[16].

وأن تتمسك فرح حاطوم بحجة ملكيتها للأرض بالرغم من فقدان الأرض نفسها، أن ترفض رفضا مطلقا أية مساومة، وهو «منطق يستعصي فهمه على مستوى معين – كما لاحظ إدوارد سعيد – ولكنه يرضيها تماما على مستوى أخر»[17].. كل ذلك معناه أن العلاقة بين الفلسطيني والفضاء تظل قائمة على المستوى الرمزي حتى وإن غدت مستحيلة على مستوى الواقع، أي علاقة ممكنة دائما طالما ظلت قوة الحجة قائمة:

> «والتجربة المحورية في الفيلم هي إبراز علاقة السيدة العجوز بالأرض. ويتم ذلك في مشهدين مترابطين. نراها في نقاش مع أولادها البالغين، كلاهما يحاول إقناعها ببيع أرض تملكها وإن كان الإسرائيليون «استعادوا ملكيتها». وحجة الملكية ما زالت معها، برغم أنها تعرف تماما أنها مجرد قطعة من الورق. ويخبرها ولداها أن الاستشارة القانونية أقنَعَتْهما بأنه في استطاعتها أن تبيع الأرض لمستأجريها الحاليين، برغم أن الإسرائيليين انتزعوا ملكيتها. ومن الواضح أن هناك من يريد أن يضفي شرعية على سلب أرضها بمنحها مبلغا من المال في مقابل حجة نهائية بالملكية.
>
> أما هي فترفض رفضا باتا. امرأة ضخمة، عريضة الوجه. تجلس كالصخر إلى مائدة المطبخ، غير متأثرة بمنطق رغد العيش وراحة البال الذي يحاولون إقناعها به. فتقول: كلا وكلا وكلا: أريد أن أحتفظ بالأرض. فيجيبان: ولكنك لا تملكينها بالفعل: خذي المال وعيشي في بحبوحة، وتجيب هي ساهمة وبتأثر: الأرض ليست معي الآن، ولكن من يدري ما قد يحدث؟

---

16 – انظر تحليلا لهذا الشريط الجميل في دراسة بعنوان «جدل الإنسان والوطن»، ضن كتاب محمد نور الدين أفاية، ***الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل***، منشورات عكاظ، الطبعة الأولى، 1988، صص. 119–129. وانظر أيضا دراسة إدوارد سعيد،« تجربة الاستلاب»، ضمن مجلة ***الكرمل***، العدد 8 – 1983، صص. 14–32.

17 – إدوارد سعيد، *م. س.*، ص. 15.

نحن كنا هنا من قبل، ثم جاء اليهود، وسيأتي غيرهم من بعدهم. الأرض لي. أنا سأموت يوما. أما الأرض فستبقى هنا بغض النظر عمن يأتي ومن يذهب»[18].

أما المشهد الآخر، فتظهر فيه فرح حاطوم وهي تزور أرضها لأول مرة في حياتها، الأرض التي ورثتها عن زوجها بينما كان الإسرائيليون يصادرونها. وهي زيارة لتجديد الذاكرة وإعطاء نَفَس آخر للعلاقة الرمزية بين الفلسطيني وفضائه المفقود. بمعنى أن هذه الانتظارية المستديمة التي تجسدها هذه المرأة الفلسطينية هي نفسها التي ميزت شخصيات سحر خليفة في وعيها الأول بإشكالية الفضاء. الانتظارية التي استلزمتها ظروف العجز العام والتناقض بين الواقع القائم والرغبة المفتوحة. وهي حالة استلاب قصوى تبدأ بصورة هذا العجز وتنتهي إلى صور اللاّمَعْنَى وهشاشة الانتماء[19]. لكن سَحَر ترصد بين هذا وذاك أصواتا تعلو وتدعو إلى المقاومة: «هذه الأرضٍ لكم. استرجعوها بقرار من هيئة الأمم. استرجعوها بأبيات الشعر وأغاني العودة. وصلُّوا لله مليون ركعة بدون مبرر. فلن ينصر الله إلا اليد المشدودة على الزناد» (*الصَّبَّار*، ص. 150). ومن ثم تتصاعد مع تصاعد الوعي في الكتابة مشاهد المجابهة والمقاومة والفداء (في ثنائية ***الصبار وعباد الشمس***، وفي ***باب الساحة*** كذلك التي تتضمن في نفس الآن مظاهر اللامعنى).

إن هذا المسار المعقد في كتابة سحر وفي وعيها: من الالتزام إلى مساءلة الالتزام، من المجابهة من أجل فلسطين إلى المجابهة الذاتية، من حقل الانتماء الجماعي إلى حقل الانتماء للذات... يفرضه ضعف التجربة وتضخم الإيديولوجي حيث «تغيب، إذن، الممارسة لتحل محلها الإيديولوجيا، وتنمَحي التجربة لتتيح المجال لتعملُق الكتابة النظرية وافتراشها لمساحة الفعل الروائي في زمن تحققه»[20].ومن ثمَّ سنرى كيف أن سحر ستركز أكثر على سلطة القمع الجنسي التي تقهر المرأة الفلسطينية. وذلك على حساب الإمساك بباقي عناصر التركيب الاجتماعي والسياسي المعقد للمجتمع الفلسطيني.

---

18 – إدوارد سعيد، ***المرجع السابق***، نفس الصفحة.

– لمزيد من توضيح هذا الاستلاب، انظر أيضا: الدكتور بسام خليل فرنجية، ***الاغتراب في الرواية الفلسطينية***، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، (بدون تاريخ، بدون رقم الطبعة).

19 – فخري صالح، في الرواية الفلسطينية، *م. م*، ص. 105.

20 – انظر إدوارد سعيد، ***المرجع السابق***، ص. 17.

سيادة الإيديولوجي في هذا المتن لا تجعل جملة من العلائق تتجذّر في المجرى الروائي، لكن في نفس الوقت قد لا يمكن فهم مستويات الفضاء كما تشيدها كتابة سحَر إلا في سياق نظام إيديولوجي واضح المعالم. ذلك لأن الكاتبة اختارت منذ البداية أن تفتح نصوصها الروائية على بعض المُطْلَقَات الخارجية. ومن ثم، لا ينبغي أن نقسو على الكاتبة لأنها اختارت هذا المنحى أو هذا المضمون، بل ينبغي أن يتجه النقد إلى مستوى البناء السردي الذي لا يتأمل نفسه في لحظات انبنائه.

إن الكتابة السردية التي لا تنتبه لسيرورتها، لا تسْخَرُ، لا تَنْكَتِبُ بالفضاء وهي تكتبه (التَّفَضِيَة)، لا تكسر خطِّيَتها الزمنية، لا يمكنها أن تتخلص من السطوة الإيديولوجية. ولذلك توجد دائما عناصر سردية (وأحيانا حكائية) على أهبة عرقلة أي تشييد دلالي. ثمة باستمرار ما ينفلت ليشكل عقبات سيميائية أمام كل قراءة تتغيًّا الإحاطة بمكونات النص، وهي عقبات لن نعثر عليها ولا تصادفنا عندما نمسك بالنص من جانب ثراء التفاصيل. لعل التفاصيل وحدها في كتابة سحر خليفة ما ظل خارج المنزع التحكمي للكاتبة.

ويبدو لي أن سطوة الإيديولوجي التي انتبه إليها نقاد سحر في أكثر من مناسبة وسياق تغدو مكونا من مكونات هذه الكتابة ذاتها حتى لَيَصْعُبُ تصور روايات سَحَر بدون هذا المكون المتّقد.

أريد أن أقول إن هذه السطوة لا ينبغي أن تجعلنا نقلل من أهمية باقي العناصر الفنية والجمالية لهذه التجربة الروائية. إن الإيديولوجيا كمكون من مكونات هذه الكتابة، نتلقاها ونقرؤها كمعطى ليس بإمكاننا إلا أن نضَعَهُ في الاعتبار. ولِمَ لا ندفع بفرضية في هذا الإطار تحتاج إلى اختبار ليس هذا سياقه، وهي أن ***ما يبدو لنا إيديولوجيا – من وجهة نظر القراءة النقدية – قد يكون التقاطا لحقيقة مقموعة أو مرفوضة؟***

لكن المشكل الذي يظل مطروحا، بغض النظر عن مدى تحقق أية فرضية من هذا القبيل هو ضعف احتمالية ابعاد ومستويات أساسية من المتن الروائي. ذلك لأن سحر خليفة في نظرنا لم تعثر بعد على صيغة لتجاوز الحجاب الإيديولوجي الذي يضبب كل تمثيل ذهني للواقع الاجتماعي، مما يجعل من قيادة النص قيادة تحكمية سواء في توجيه الأحداث أو تحديد سلوك الشخصيات أو إدراك الأشياء.

وفي تجربة روائية فلسطينية، من الصعب أن نتصور أن الانتقال من الواقع إلى تمثل الواقع، ومن المعيش إلى الفكرة هو مجرد مقتضى من مقتضيات الكتابة الأدبية. فأن تكون

الكاتبةُ فلسطينيةً أو الشخصيةُ فلسطينيةً يصبح هذا الانتقال قابلا للتعبير عن فضاء هوية مأزومة. ذلك لأن «*لفقدان فلسطين، كما لفلسطين نفسها، بعدين: بعد مجاله الواقع، والآخر مجاله الإيديولوجيا والخيال والإسقاط والفن والدين. في البعد الأول فلسطين أرض كان يعيش فيها الفلسطينيون العرب، أرض فقدوها، أرض يحكمها الآن آخرون، أرض سُلِبَت من الفلسطينيين ويعيشون فيها الآن حالة من استعمروا من الداخل. أما في البعد الثاني، ففلسطين هي مكان يكتب عنه، يحلم به ويخطط من أجله. وهو إذن كمجال عام ملك لكل من يدعي به حقا. وإن كان لفلسطين بالنسبة للفلسطينين وجود داخلي راسخ، فذلك بسبب شعورهم منذ مولدهم بمولد تاريخهم فيها. أما فلسطين الأخرى فلها وجود تاريخي كحقيقة خارجية (...) قليل هي الأمكنة التي تتمتع بتشابك هذين البعدين الذي يفرض نفسه*»[21]. ومن ثمَّ لا يمكننا إلا أن نقدر هذه الحالة لكاتبة تعيش وتكتب في فضاء هو لها و«ليس لها» في نفس الوقت. هذا فضلا عن كونها امرأة في مجتمع شرقي. فكيف يمكنها أن توفر لشخصيات رواياتها نظاما من الفعل وعمليات التكيف مع فضاء مُصَادَر، أي كيف تحتفظ لهذه الكائنات الروائية بهوية غير معطوبة؟

إن سحر خليفة تجعل من هويتها الفردية نواة هوية (Noyau identitaire) لشخصيات كتابتها. ولذلك فهي تتكلم عن نفسها فيما هي تتكلم عن الآخرين، وتمتد في خطابها الروائي بوضوح كبير. ونحن نعلم أن الكتابة دائما تعتبر امتدادا وجوديا لكاتبها: «الكتابة فعل متعدد الامتدادات والإيحاءات، تكشف الحضاري والثقافي والاجتماعي والإيديولوجي والنفسي. غير أنها مهما تعددت فإنها لا تخرج عن مساحة الجسد الكاتب مهما كانت غايات هذا الجسد المعلنة أو الخفية»[22]. معناه أن سحر تورِّط هوية شخصياتها في شروط وسياق هويتها وإيقاعها الوجودي. معناه أيضا أن شخصيات هذا المتن الروائي يطبعها توتر الفضاء السائد (في النص وفي المرجع) ويؤثر في صوغ هويتها، سواء تعلق الأمر بانجراح الذوات والتمسك بثوابت الهوية أو باهتزاز الاقتناعات وتضخم تجليات الشك والارتياب.

---

21 – إدوار سعيد، *المرجع السابق*، الصفحة نفسها.

22 – محمد نور الدين أفاية، *الهوية والاختلاف*، دار إفرايقيا الشرق، الدار البيضاء، طبعة 1988، ص. 41.

II – من الهوية الجماعية إلى الأنا المتمردة

في صيرورة الهوية كما كتبتها سحر خليفة باتجاه تفتتها ثمة لغة تنفلت، لا تخضع لنيات الخطاب[23]. ففي ذروة الاندفاع الشعبي الفلسطيني إبان الانتفاضة كما تجسدها «*باب الساحة*» كرواية ناضجة نعثر مثلا على صوت «*نزهة*» يصرخ في الاتجاه المعاكس لتيار الاقتناع:

– «*أخ تفو عليك يا فلسطين. أنا بدي أخوي ومش فلسطين*» (ص. 210).

– «*يلعن أبوك يا فلسطين. يلعن اللي نفضك يا فلسطين، يلعن ترابك وأرضك وسماك ويلعن كل من قال أنا مِن فلسطين. أخذتِ الأم وأخذتِ الأب وأخذتِ الأخ والأرض والعِرض وما خلّيت حاجة يا فلسطين. إش اللي باقي يا فلسطين؟ لا باقي حي ولا باقي حبيب، ولا باقي صاحب ولا باقي قريب، كله رايح، كله مدعوس، كله شقيان ومتشلوح، كله مشلح..*» (صص. 210–211).

– «*التفتت نزهة، ونظرت بعينيها الوارمتين مباشرة:*

– *قولي له، قولي له، فلسطينك زي الغولة، وبتاكل وبتبلع وما بتشبَعْ*» (ص. 219).

– «*مشْ عشان الغولة، عشان أحمد*» (ص. 222)

إن *نزهة* بهذا الوعي الذي يكشف عن هشاشة الهوية الجماعية تخرج عن هيمنة الخطاب السائد في الساحة الفلسطينية والذي يلقي بظلاله على كتابة سحر، لكنه وعي يمتص أساسا خيارا إيديولوجيا للذات الكاتبة يتم تصريفه عبر هذه الشخصية التي هيأت لها سيرورة المحكي كل المقدمات الضرورية لإعلان هذا الوعي الشقي. ففي غمرة هذا البوح المعلن نكتشف عمق الاهتزاز الذي يمكن أن يصيب هوية شعب من خلال الأعطاب التي يمكن أن تلحق بهويات أفراده.

هذا يطرح عدة عناصر للفهم، أولها أن الكاتبة تود أن تؤكد أن *الهويات ليست ثابتة*. ومن ثم يمكن أن نسجل كيف تهتز هوية المعنى، هوية اللغة... وكل هوية يؤطرها

---

23 – *المرجع السابق*، ص. 36.

السائد والجاهز. كما يمكن اعتبار سحر خليفة في رؤيتها لإشكالية الهوية الفلسطينية مشدودة إلى نوع من الهوية لا يتحدد بخصائصه الذاتية، بل الهوية هي ما لا تتحدد إلا من خلال علائقها مع غيرها ومع تبدلات الواقع: «ما يميز الهوية بهذا المعنى هو التفتح وليس الانغلاق، الخروج وليس الدخول. الهوية نتيجة ونهاية. وليست مبدأ وأصلاً. إنها ليست شجرة أنساب، وسلسلة توالدات وإنما بناء وتركيب»24.

وطبعا ليست «*نزهة*»، كوعي وكصوت، نشازا في هذا الخطاب، بل يكاد هذا النشاز يصبح قاعدة في المسار الروائي لسحر خليفة. ففي رواية «*لم نعد جواري لكم*» تحتد درجة الاغتراب، حيث «يصبح الشاب الثوري مائعا! كيف؟ ولماذا؟ ما الذي حدث؟ ما رأى هناك؟ ما الذي غير اتجاهاته؟ وتلك النقمة على البورجوازية المدللة ضاعت، فقد أصبح هو نفسه مدللا. وذكريات السجن والمعتقل، كل ذلك ضَاعَ. ضاع!» (ص. 160). هذا التحليل في قيم الانتماء الجماعي يأتي من إحساس بالحاجة إلى واقع بديل لا يستطيع تحقيقه إلا عبر الانسلاخ عن «ثوابت الهوية» والمضي إلى أقصى درجات الاغتراب: «والحقيقة أنه بات يحس أنه في مكان غير مكانه، وفي بلد غير بلده، وأنه غريب في جو قاحل كئيب» (ص. 129).

كما تقدم رواية «*الصبار*» على هذا المستوى نموذجا واضحا لهذا التصدع في جدار الهوية، وبدءا من مظاهر التدجين التي طرأت على مستوى الوعي والسلوك، وصولا إلى الشك في كل شيء، وبالطبع مرورا بهشاشة الفهم والتحليل والتآكل الذاتي وانهيار قيم الصمود أمام زحف آليات التدجين الصهيونية:

> «هز أبو محمد رقبته الغليظة موافقا وعقب:
> – وأنا حاليا أدخن «العال».
> تساءل أسامة بفزع:
> – سجائر إسرائيلية؟!
> – وآكل أرزا إسرائيليا وطحينا إسرائيليا وسكّراً إسرائيليا. البضائع تفقد جنسيتها بمجرد وصولها إيلات. ونحن ندفع ثمن البضائع مرتين. مرة

---

24 – عبد السلام بنعبد العالي، *ثقافة العين وثقافة الأذن*، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1994، ص. 118.

للجنسية الأصلية ومرة للجنسية الجديدة.

- وتدفعون؟!!

ضرب السائق المقود بانفعال:

- ندفع الملعونة وأختها.

حملق أسامة في المرآة الصغيرة المعلقة أمام السائق. أخذ يتملّى في عيني الرجل البليدتين بحنق... ماذا حدث لهؤلاء الناس؟ أهذا ما فعله بهم الاحتلال؟ اين روح المقاومة؟ أين الصمود؟

وصاح فجأة كمن يتقيَّأ:

- وأين الصمود؟

قهقه السائق بسخرية:

- للذين قبضوا ثمنه.» (ص. 22).

في هذه الرواية ينخرط الفلسطيني في دواليب الاحتلال، وتبدأ طاحونة المحو وتفتيت عناصر الهوية الجماعية. «*ولكن لا بأس. الليرة الإسرائيلية خير من الجوع*» (ص. 50). تتقلص مساحة الوعي العام وينتشر التدبير الذاتي. تصبح سلطة الأمر الواقع هي التي تشيع صيغ الهوية القابلة للتكيف. تتورَّط هوية الفرد في جدل علاقة غير متوازنة مع معطيات الواقع. يمتثل الفلسطيني لعجزه ومخاوفه فيتخلى عن صموده ويستسلم لأوامر حياته الداخلية وحدها ولإكراهات علائق اجتماعية متعارضة مع ذاكرته ورغباته وتكوينه النفسي والثقافي والاجتماعي. «في الصباح رأس الواحد منا يزم قنطارين. والصحة كالأجر. كل يوم بيومه. والخوف كل الخوف ليس من اليهود. الخوف من المرض والعاهات والبطالة. سكان المدينة لا يعرفون معنى هذه الكلمة. «فلان هبط». كلمة هبط تطن في الأذن كالطبل. وتعني ما هو أكثر من الموت. أكثر من الاحتلال. هبط... يا خوفي لاَهْبطْ وياكلني الدود ولاَمِينْ يسألْ عني ولا عن الأولاد. قطاطيم لحم مينْ يربيهم» (ص. 76). وهكذا تتكاثف صور هذا التعارض بين الفرد والانتساب الجماعي في الرواية. يعمُّ الشك فضاء التواصل الفلسطيني. ولا تعثر على شخصية متحمسة «للثوابت» حتى تسوق إليها المحكياتُ الصغيرة الطارئة شخصياتٍ تسخَر أو تنقد أو تقدم حجج الارتياب: «بس يا ابني وآخرتها؟ والكلام ماذا يفيد؟ 25 سنة واحنا نتاجر بالكلام. تجارة خاسرة ميَّة في الميَّة. تجارة الفسيخ أحسن منها» (ص.65)، وبورجوازية الثورة التي تمتص دم الأشقاء وعرق جبينهم تصلح

كبؤرة للغضب وكذريعة لانهيار القيم الجماعية: «عمارة خمس طوابق لواحد من الناس اللي فوق. ولما طلبت منه أجرة مثل باقي الخلق قال لي: عيب. قال ايش الشغل عنده بنص القيمة خدمة وطنية. قلت له الدنيا غلا والمصروف كثير. قال خدمة وطنية. قلت له الإيد اللي في الميَّه مشْ مثل الإيد اللي في النار. قال خدمة وطنية. قلت له طيب ليش الخدمة الوطنية عليَّ وبس؟ قال: ولازم على غيرك كمانْ. قلت له: وأنت؟ قال لي عيب ها لْحِكِي» (ص. 76).

وهكذا تترك التجربة الانفعالية الوجودية آثارها السلبية على الفرد الفلسطيني وبنيته النفسية. ومن ثم تتدخل في نمط وعيه وشكلِ تلقيه للعالم والعلائق. وكما رأينا من قبل قيمة التفاصيل المرئية في تكون معرفة معينة بالفضاء الوجودي، يمكننا أيضا أن نسجل هنا كيف تلعب اللحظات والجزئيات الاجتماعية دورا في تشييد نموذج آخر للهوية قائم على التنافر الإيديولوجي بين الفرد وفضاء تواصله الجماعي، وأساسا بين الفرد وثقافته السياسية والاجتماعية.

«هز أسامة رأسه وتمتم:
– الكلام مع السكارى عبث! أنت سكران. ادخل البوابة واصعد إلى غرفتك فورا ونَمْ. أنتَ سكران.
وقف عادل وواصل هذيانه:
– أينا ليس كذلك؟ بعضنا بنشوة الصمود. وبعضنا بأمجاد القتال. ونحن بمَغْص الكلاوي. مغص الكلاوي مزعج. أصعب من آلام المخاض. لكن آلام المخاض تعقبها ولادة» (ص. 60).

أما «*عباد الشمس*» فتأتي لتضع جملة من طقوس الهوية موضع مساءلة. تتراجع السلطة الرمزية للطقوس[25]، وتفقد أية قدرة على تعيين المواصفات اللائقة بالانتماء إلى

---

25 – انظر حديث ميشيل فوكو في كتابه *نظام الخطاب*، م. م.، ص. 27، حيث يقول: «الطقوس تعين المواصفات التي يجب أن يمتلكها الأفراد الذين يتكلمون (والذين يمكن أن يحتلوا هذا الموقع أو ذاك، ويمكن أن يصوغوا هذا النوع أو ذاك من المنطوقات، ضمن لعبة الحوار والتساؤل والسرد)، إن الطقوس تعين الحركات والسلوكات والظروف، ومجموع العلامات التي يجب أن ترافق الخطاب. إنها تعين أخيرا الفعالية المفترضة أو المفروضة للأقوال، ومفعولها على أولئك الذين تتوجه إليهم، وحدود قيمتها الإرغامية».

الجماعة، بل وتفقد رقابتها على جل العلامات التي ينبغي أن تكون مرافقة للخطاب الطقوسي السائد أو متجاوبة معه. ومن ثم، فإن صورة الشهيد لن تظهر إلا بمظهر شاحب في ظل شحوب كل شيء، وسيفقد الموت السياسي طابع التقديس وما يشحنه روحيا (Spiritualisation) ويغدو جزءا من ذاكرة هشة توقظ الحسرة أكثر مما تبعث على الاعتزاز: «وقفت تحت صورة مكبرة لزهدي وهمست: «رَحْ أبني لـلأولاد بيت، وتشهد علي روحَك يا زهدي». وتأملت العينين السوداوين والشاربين الكثيفين وأحسست بالغربة، فما عاد للصورة مفعولها السابق، وما عاد للذكريات طعمها الحاد ونكهتها المتجددة. وبالرغم من الاعتقاد السائد بأن روح الشهيد تظل على اتصال بالعالم ترأف بالمحبين وذوي القربى، إلا أن الزمن يُبْهِتُ كلَّ شيء، كما فعل بألوان الكنبات والستائر. والفرق أن وجوه الكنبات تجدد، أما وجه زهدي، فيا حسرة» (ص. 33). كما أن فعل الشهادة نفسه أصبح عرضة للتداول. فأبو معروف (إحدى شخصيات الرواية) غير مقتنع بأن يستشهد ابنه معروف. ذلك أنه يراهن على أن يتخرج مهندسا ويحسن وضعه الاجتماعي (صص. 50-51). أما الثورة فقد غدت فضاء لاغتصاب «روح الشباب». فقد حجبت فوهات البنادق عن العين أسراب البنات، و«ضاعت البراءة خلف القضبان واختبأت في ذكريات الطفولة. ولاشيء سوى الصفعات ونعيق السجان» (ص. 59). كما ترهلت الرؤية واتسعت فضاءات الخواء: «غرباء نحن، ولا فائدة ترجى. نفلسف الاشياء حتى الترهل. نلوك أحزان الفرد وأحزان الجماعة. ونظل في الداخل ذبابة في عش عنكب. نمد أيدينا ترتد خواء، ورغم الظلمة مطالبون بالنور والرؤية وادعاء البصيرة» (ص. 111).

إن ***تَعَالِي الفضاء الذي لا يعدو كونه مجرد لغة*** بالنسبة لأي كاتب، على نحو ما أكد ذلك ***جان إيف تاديي*** في «المحكي الشعري» لا تنزل به هنا إلى مستواه الدنيوي المبتذل إلا اللغة نفسها، وهي في الرواية لغة تختارها وتستعملها الكاتبة بمكر مَنْ يعرف مقاصده مسبقا. هل هي صدفة أن أضعف حضور فضَائي في كتابة سحر خليفة هو الفضاء المقدس؟ وهل من قبيل الصدفة كذلك أن تنزاح الحقيقة عن كل فعل طقوسي جماعي لتصبح ***حقيقة فرد***؟ هذا الفرد الذي يبحث عن نفسه فيما هو يبحث عما ليس هو، أي عن ***الفلسطيني***!.

ولا تخلو رواية سَحَر «***مذكرات امرأة غير واقعية***» من هذا العطب الجوهري في فضاء الهوية: «واكتشفت أني ***مشوشة الهوية، وقد كانت مشوشة أصلا***» (ص.6)، تقول الشخصية المركزية في الرواية (عفاف)، لتعود في صفحة أخرى إلى ما أصبح همًّا ثقيلا: «وحكتْ لي صاحبتي عن إيرلندا حتى كفرتُ بإيرلندا. وقلتُ لها: يكفيني همّ فلسطين،

حتى همّ فلسطين زهقته» (ص. 95).

إن هذا الكفر بإيرلندا وبفلسطين هو كفر بالعالم اساسا. وقد سبق للكاتبة في «*عباد الشمس*» أن أعلنت هذا الكفر بخريطة العالم في إشارة يتبدّى فيها سؤال الجغرافيا مصدرا للألم والمرارة: «وأرى العالم خريطة معلقة على جدار صفٍّ صغير في قرية منسية. وأراجع الدرس وأقول: اسمعوا يا أولاد، القرن العشرون هو قرن ميمون. هذه أورروبا وهذه آسيا وهذه إفريقيا وأمريكا اللاتينية والشرق الأقصى والأدنى. ونحن في الشرق الأوسط. هل تغيَّر شيء؟ وترتفع الصغيرة بحماس. انتهى الدرس» (ص. 225).

هكذا تضيق العلاقة بالعالم الخارجي عند لحظات تدهور معالم (Repères) الهوية الجماعية، تضيق المسافة ليصبح إدراك العالم مجرد إدراك للذات الفردية ***ويتحول الفرد نفسه إلى موضوع لأناه، وتصبح «الأنا» وعيا بالذات***[26]. ومن ثم لا يعود الانتماء الجماعي يشكل أية قيمة تُذكَر أمام التقدير العالي لعزلة الذات وللشعور بالاختلاف والتباين في دائرة ما يطلق عليه *إريكسون* ERIKSON «*الهوية السلبية*»[27]: «قالت نوال: ما هذا السخف؟ أنت تهربين من مواجهة الواقع، اين الثورة؟ قلتُ: لم أدَّعها على الإطلاق، أنَسِيتِ ؟» (*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص.106). وإذا تذكرنا في هذا السياق – على سبيل الاستئناس – ظهور سحر خليفة في شريط «*الذاكرة الخصبة*»، وتذَكّرْنَا أيضا أنها تسخَرُ من نفسها كمناضلة، وهي سخرية انتقادية واضحة أدرَكْنَا حالة الاستلاب (الاغتراب) الذي تعانيه الشخصيات الروائية في كتابة سحر. فالكاتبة نفسها مُسْتلبَة – كما لاحظ ذلك إدوارد سعيد – «لأن عملها ككاتبة وكامرأة وطنية يندرج في بنية السلطة الإسرائيلية المهيمنة على الضفة الغربية، وهذه السلطة تجهض عمل سَحَر. وسَحَر تعبر عن التغريب عن

---

26 –أليكس ميكْشيلّلي، *الهوية*، ترجمة د. علي وصفة، دار الوسيم، دمشق، الطبعةالأولى، 1993، ص. 71.

27 – انظر *المرجع السابق*، ص. 83، حيث يتم التأكيد على أن «الهوية السلبية» هي «عندما يعي الفرد هويته التي تشتمل على وحدته، وانتماءاته، وتبايناته، وقيمه، يكون قد كوَّنَ تصورا، أكثر أو أقل وضوحا، عن هوية أخرى سلبية. وذلك بناء على سمات ومواصفات نوعية يرفضها ويتجنبها. وتقتضي مثل هذه الهوية السلبية بالضرورة وجود هوية إيجابية مرافقة لها. وهي بدورها تسهم، كما هو حال التعارضات الأخرى الخاصة بالهويات الفردية الأخرى، في بناء الوعي الخاص بالهوية. فالوجود الخاص، كما لاحظنا ذلك في واقع الأمر، يولد على أساس التعارض مع كيانات وجودية أخرى. ومن هنا بالذات يترك الشعور بالتباين أثره على الشعور بالوجود».

التحقق السياسي، وبالطبع عن التحقق الجنسي أيضا، فقد حُرِمَتْ من الإثنين: الأول لأنها فلسطينية، والثاني لأنها امرأة عربية»[28].

استلاب مُضَاعَفٌ، لأن ثمة عملية إخضاع الشخصية الروائية للخطاب الروائي، وإخضاع هذا الخطاب للذات الكاتبة، أي للكاتبة المتمردة على كل أشكال السلطة والتي تشكل هي نفسها مصدرا آخر للسلطة. ذلك لأن من يلوذ بفضاء «الأنا» وفي تصوره أنه يفلت من ملاحقة الشعور بالانتماء للآخرين ينسى أن «الأنا» هي «***الوسيلة التي ينعكس فيها المجتمع في داخل كل فرد منا والتي يمارس عبرها رقابته على أفعالنا***»[29].

---

28 – إدوارد سعيد، تجربة الاستلاب، م. م.، ص. 16.

29 – انظر: أليكس ميكْشُيلّلي، الهوية، م. م ، ص. 70.

الفصل السابع

الفضاء الأنثوي

I – عتبات قراءة أنثى في سحر خليفة

دأبت عدة كتابات نقدية مهتمة ومواكبة لما سمي حتى الآن ***بالكتابة النسائية العربية***[1] على الانتباه لأنثى سحر خليفة باحتفاء كبير. وذلك من زاوية نظر متضامنة مع نموذج «البطلة» الذي تقترحه الكاتبة الفلسطينية تلك «البطلة» التي تعلن ثورتها الخاصة في

---

1 – «***الكتابة النسائية***» أو «***الأدب النسائي***» مصطلح ما زال يثير عدة اعتراضات وتحفظات. وقد توقفت عنده بعمق الناقدة العربية خالدة سعيد في كتابها: ***المرأة، التحرر، الإبداع***، دار النشر الفنك، الدار البيضاء (المغرب) – الطبعة الأولى، 1991، ص ص. – 85–88. وهي ترى أن هذا المصطلح «شديد العمومية وشديد الغموض. وهو من هذه التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق، ولا يتفق اثنان على مضمونها، ولا يتفقان على معيار النظر فيها (...). وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساساً إلى التعريف والتصنيف وربما إلى التقويم فإن هذه التسمية، على العكس، تبدأ بتغييب الدقة وتشوش التصنيف وتستبعد التقويم، هذه التسمية تتضمن حكماً بالهامشية مقابل مركزية مفترضة» (ص. 85). ومثلما هناك عدد وافر من الباحثين والنقاد العرب يمضي في أفق هذا الاختيار الذي نتبناه بدورنا، نجد آخرين وأخريات يتبنون على العكس هذا المصطلح ويتداولونه بكيفية حاسمة: أنظر عرضاً جيداً لمختلف التصورات والاجتهادات في دراسة رشيدة بنمسعود «استراتيجية الكتابة النسائية»، مجلة ***عالم الفكر***، المجلد 21، العدد 1، يوليو – أغسطس – سبتمبر 1991، ص ص. 119–130، وكذا دراسة بثينة شعبان «الرواية النسائية العربية» – مجلة ***مواقف***، عدد 70–71، شتاء – ربيع 1993، ص ص. 211–233. كما يمكن الاستئناس أيضاً بمقالة أساسية لمنى أبو سنة، «إشكالية الإبداع في الأدب النسائي»، مجلة ***إبداع*** (القاهرة) – العدد 1، يناير 1993، ص ص. 22–25، وكذا دارسة اعتدال عثمان، «الخطاب الأدبي النسائي بين سلطة الواقع وسلطة التخييل» ضمن ***نفس المجلة***، نفس العدد، ص ص. 13–21.

قلب «*ثورة منتكسة مغدورة من داخلها*»[2]، وتقدم «مشروعاً لشخصية نسائية إنسانية جديدة لم تألفها الرواية التي كتبتها المرأة من قبل»[3]. ولا تجد هذه الدراسة غضاضة في التعبير عن هذا الاحتفاء بالقول: «وتضم رواية سحر خليفة «عباد الشمس»[4] مشهداً نادراً تخلع فيه الفتاة الفلسطينية حزام العفة الجنسية، وتلبس للشرف ثوبه النضالي الوطني والشمولي الأصيل. فحين يمسك الجندي الإسرائيلي بفتاة فلسطينية تتظاهر مع رفاقها الطلبة ضد الاحتلال في الضفة، وحين يعجز هذا الجندي عن كسر عنفوانها بالضرب، يتكئ على عقدة الخوف الكلاسيكية العربية على العرض: «ما بتخافي من الضرب عرافيت، أنا بعرف على إيش بتخافي».. لكن الفتاة الجديدة تشق مريولها المدرسي عن الصدر، وتجيب الجندي/«قصدك على هذا. ولا على هذا بخاف»، حيث يعلق د. عفيف فراج بالقول: «هذه المرأة الجديدة، التي تخاطر بالجسد الطبيعي من أجل الوصول إلى تحرر عام تلتقي ذاتها الحرة في إطاره، هي البديل للنمط الشوفيني الأحادي البعد الذي تقدمه نوال السعداوي...»[5].

وفي كتابها «الرواية النسوية في بلاد الشام...»[6]، تحتفي إيمان القاضي بالروايات الفلسطينية أو ذات الموضوع الفلسطيني التي أظهرت «مفهوماً ناضجاً لحرية المرأة»، وإن كانت تسجل أننا لا نلتقي بنماذج كثيرة بهذا المعنى نظراً لهيمنة صورة المرأة النمطية (البيت، الزوج، الأولاد...). ومن ثم تسوق بعض الأسماء الروائية النسائية التي تعتبر رؤيتها للمرأة نموذجية وفي مقدمتهن تدرج إسم سحر خليفة. ورغم أن هذه الباحثة السورية تنتبه إلى كون الشخصيات «جاهزة لم تتغير تغيراً كبيراً...»[7]، وتعمد الكاتبة إلى إلصاق كلامها على شفاه بعض شخصياتها إلى درجة أن هناك بعض الشخصيات غير مثقفة وتتكلم لغة

---

2 – د. عفيف فراج، «صورة البطلة في أدب المرأة. جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي»، ضمن مجلة *الفكر العربي المعاصر*، عدد 34 – ربيع 1985، ص. 150.

3 – *المرجع السابق*، الصفحة نفسها.

4 – في هذا الاستشهاد تسمي هذه القراءة الاحتفائية الرواية بـ «*دوار الشمس*» خطأً، عوض «*عباد الشمس*» (هل هو خطأ مطبعي فقط؟).

5 – *م.س.*، الصفحة نفسها.

6 – إيمان القاضي، *الرواية النسوية في بلاد الشام: السمات النفسية والفنية (1950–1985)*، دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى، 1992.

7 – *م.س.*، ص. 283.

وخطاباً ليسا لها...[8]، فإنها مع ذلك تنوّه بالنموذج النسوي الذي تسعى سحر خليفة إلى تكريسه والانتصار له. ونراها تعود في خاتمة دراستها لتسجل أنه «على الرغم من الملاحظات السابقة بشأن الروايات ذات البنية التقليدية فإن هناك بعض الأعمال المتفوقة التي تدل على نضج كاتباتها وموهبتهن، وقدرتهن على الخلق والإبداع، ومشاركتهن النشطة في إثراء الفن الروائي العربي، وتأتي في مقدمتهن سحر خليفة»[9].

وفي نفس السياق نقرأ في شهادة للروائية الفلسطينية الأخرى ليانة بدر «حول الكتابة النسائية الفلسطينية»[10] أن «سحر خليفة عبرت في رواياتها عن المفاصل الرئيسية في صراع الشعب ضد الاحتلال. وتحكي خليفة في رواياتها صراع النساء ضد القهر الاجتماعي المتمثل في الأعراف القديمة التي تميّز بين الذكر والأنثى، وتجعل من المرأة أضحية على مذبح القيم التقليدية التي تعاملها بدونية وتمييز. وقد التفتت سحر إلى مجتمع الاحتلال كي تشير إلى أنه من الضروري العمل على إلغاء هذا التفوق الوهمي بينهما رجوعاً إلى النضال العظيم الذي تقوم به نساء الأرض المحتلة وسط هذه الظروف القاسية».

أما د. فيحاء قاسم عبد الهادي، الباحثة الفلسطينية، فهي ترى أننا نقرأ وعي المرأة وتطورها من خلال ما كتبته المرأة الفلسطينية، وفي تقديمها لكتابة سحر خليفة، خاصة روايتها «عباد الشمس» يتبدى تقريرها لنماذج الشخصية النسائية التي تشيدها الكاتبة لالتقاط عناصر التناقض التي يمتلئ بها الواقع الفلسطيني. وتقف هذه الناقدة عند نموذج «سعدية» في الرواية، أحد نماذج الشخصيات في كتابة سحر خليفة، لتحتفي على الخصوص بمسار تطورها على مستوى الوعي والتجربة «فمن إنسانة جاهلة بسيطة تعتمد على الزوج وتنتظره إلى إنسانة عاملة مكافحة. تتطور من إنسانة ترتعد أمام أي مشكلة إلى إنسانة قادرة على الوقوف أمام الصعاب ومجابهتها. ومن إنسانة لا تمتلك غير أن تقول «منشان الله» مستنجدة حين تواجه المحتلين إلى إنسانة تقاوم المحتلين بالحجارة وتضربهم غير عابئة بشيء. إن سعدية هنا ليست علامة إيديولوجية أو شخصية مبشرة، بل إنها نموذج إنسانة عادية تعيد صياغته الشروط فيصبح لا عادياً حتى عندما يتراءى أنه عادي منذ

---

8 – *نفسه*، ص. 285.

9 – *نفسه*، ص. 403.

10 – ليانة بدر، «حول الكتابة النسائية الفلسطينية»، ضمن جريدة ***القدس العربي*** ليوم 4 مارس 1991.

البداية حتى النهاية»[11].

وضمن سياق احتفاء الدكتور علي الراعي بنماذج مختارة من الرواية العربية، يقف الناقد المصري المعروف عند «الصبار» و«عباد الشمس» في كتابه النقدي «الرواية في الوطن العربي»[12]. وبعد أن يقدم المتن الحكائي الممتد على طول الروايتين معاً، يحاول أن يبدي وجهة نظر تجاه كتابة سحر خليفة، وعلى الخصوص حول نظرتها للوضع الاعتباري للمرأة الفلسطينية كما تقدمه من خلال نماذج نسائية متعددة (سعدية، خضرة، نوار، رفيف).

إن النموذج النسائي الذي تكتبه سحر في «الثنائية» هو نموذج المرأة *التي «تحررت تحرراً فعلياً، أملاه الواقع ولم تحدد مساره النظريات»*[13]، وباستعراض د. علي الراعي للعناصر الحكائية للروايتين، نجده يختار بعناية مواقف نسائية تجسّد مدى تعاطفه مع هذا النموذج، إن «نوار» ترفض الاستمرار في الانتظار الرومانسي لرجل مناضل يقضي العمر في المعتقل، ترفض أن تظل «*معلقة بحباله*» في حين أن الشباب ينصرم و«*السنة القادمة غير السنة الرايحة*»، و لم يعد ممكناً أن تقف طويلاً في طوابير النساء الواقفات بانتظار زيارة السجناء «*أترى ما رأى؟ لا تسل: من يدافع عن البلد؟*». كما أن «رفيف» ترفض تقنين حركاتها وتأبى أن يصهرها التاريخ كرقم من الأرقام «أرفض أن أوأد في معبد أو بطن الحوت».

يضيف د. الراعي ضمن عرض الوقائع المختارة: «ولرفيف شكوى جهيرة الصوت من الرجال ومجتمع الرجال. تقول لنفسها: لن تحل مأساة الشعب وهؤلاء هم القادة: عادل وأمثاله. أنا نصف الشعب. أنا المرأة. أنا النموذج الذي يمارس عليه عادل تطبيق النظرية. عاجز هو عن رؤية واقع المرأة ومتطلباته. ماذا يقدمه للمرأة؟ ما حلّ بالمرأة الجزائرية بعد الاستقلال. ناضلت وحملت السلاح وتعذبت في سجون فرنسا ثم أعادوها إلى قاعدة الحريم وغطاء الرأس، وخرجوا هم إلى النور. ماذا أعجب عادل في؟ يشتهيني ويطالبني

---

11 – د. فيحاء قاسم عبد الهادي، «تطور وعي المرأة الفلسطينية من العفوية إلى التنظيم»، ضمن *مجلة أصوات معاصرة* (المغرب)، العدد 3/2، 1992. ص. 102.

12 – الدكتور علي الراعي، *الرواية في الوطن العربي (نماذج مختارة)*، دار المستقبل العربي، بيروت/القاهرة، 1991.

13 – *م.س.*، ص. 252.

بشيء آخر. يحمل عبء حركة التاريخ وحمل عبئه هو. ويطالبني بالذكاء والثقافة والعمل المستمر. ويطالبني بأن لا تهون قواي وألا أتعثر. يطالبني أن أكون رجلاً وأن أكون امرأة وأن أكون حمارة. أن أرى ما أرى وأظل حمارة. أعد العصي ولا أترنح. ويطالبني أن أكون وقوداً للثورة البردانة. ووقوداً لبروده هو. رفيف ترى أن تحرر الشعب لا يتم إلا من خلال تحرير المرأة. والمساحة التي تفردها سحر خليفة لهذه القضية تشي بأنها قضيتها هي في المحل الأول»[14]. ثم يحتفي الراعي بنموذج «*سعدية*» التي تنطقها التجربة ويجعلها الواقع الملموس تعيد بناء وعيها بالأشياء والبشر والعلائق وتنحاز – بعد طول امتثال – إلى خط المواجهة باتجاه تحررها الفعلي. وبعد أن يقدم المؤلف سرداً لحكاية «سعدية»، يشيد بقدرة سحر خليفة وبأن لها «براعة ملحوظة في تصوير الناس العاديين من كل المعتقدات والمناصب ***وتظهر براعتها بصفة خاصة في تصوير النساء العاملات وغير العاملات***». يسجل في نهاية قراءته أنه لولا بعض الزوائد ولولا ضعف عملية التشذيب وقلّة التركيز «لما وجد النقد شيئاً يقوله في ثنائية سحر خليفة سوى المدح الخالص»[15].

غالب هلسا في قراءة انطباعية تحليلية لرواية «*الصبار*»[16] يعتبر أن سحر أبانت عن رؤية نافذة للواقع الفلسطيني، هذه الرؤية «التي ألغت المقدس لصالح الواقعي، أصبحت بعد أكثر من عشر سنوات من كتابة الرواية نبوءة». كما لاحظ «أن شخوص هذه الرواية لا تكرر نماذج سابقة وثابتة، ولكنها تعيد بناء الإنسان المناضل من خصائصه الواقعية، ومن ظروفه المحددة».

> «إن تجاوز النماذج الأدبية، التي ترسخت في وجدان الإنسان العربي، هذه النماذج التي تستمد حياتها من حماس شعبي لا يفتر، ومن إعلام رسمي يدعمها.. إن هذا التجاوز بالذات هو ما يميّز رواية سحر خليفة»[17].

أما الروائي والناقد الفلسطيني فاروق وادي فيرى أن الكاتبة تخرج «من تلقائيتها حينما تصر على «نمذجة» شخصياتها الروائية، أي خلق الشخصية النموذج التي تشكل

---

14 – *نفسه*، ص. 249.
15 – *نفسه*، ص. 252.
16 – غالب هلسا، «الصبار: رواية الواقع الفلسطيني» ضمن مجلة *مواقف*، العدد 72 – صيف 1983.
17 – *المرجع نفسه*، ص ص. 82 – 83.

معادلاً لفكرة أعدت سلفاً، فتصوغ الشخصية حسب مواصفات الفكرة»[18]. وفي نفس القراءة، يبدي وادي انتقاداً لدرجة الوعي بمسألة المرأة.

إن «هذا الوعي يسقط فنياً حين يعجز عن إيجاد معادلة وشكله الروائي». ويضيف ملاحظة أخرى قائلاً: «في رواية سحر خليفة تغيب قوة الحدث المحوري والمتنامي، وتحلّ مكانه الشخصيات والأفكار، وأحياناً الشخصيات - الأفكار. ولذلك، فإن البحث في الرواية هو بحث في *الشخصية والفكرة، والشخصية - الفكرة*. تطمح سحر خليفة في «عباد الشمس» إلى المزاوجة بين هموم الوطن تحت الاحتلال وهموم المرأة تحت ذات الشرط... «قضية المرأة جزء *أساسي من قضية الوطن*» (ص. 17)، مثلما تطمح إلى تعرية الموقف الانفصامي للمثقفين بين القناعة السياسية والإيديولوجية بعموميتها وبين الموقف والممارسة من قضية محددة هي المرأة»[19].

فاروق وادي يسوق ملاحظة تتصل ببنية الكتابة، إذ يرى أن سحر تبدي قدرة على رسم الأجواء الحارة في المكان الشعبي، وتصل - برأيه - إلى ذروة امتلاك اللغة الشعبية عندما يتعلق الأمر برصد وتقديم تحركات وتعبيرات الشخصية الأنثوية. «مقابل ذلك، تخفق سحر عندما تقحمنا عنوة في أجواء المثقفين الباردة، فتهجر إلى المقال السياسي والفكري عادم الحرارة الفنية. وعندئذ يشهد البناء الروائي تهاوياً ملحوظاً لا تشفع له صحة الطروحات السياسية والفكرية الناضجة، والعاجزة في الوقت نفسه عن إيجاد معادلها وشكلها الفني»[20].

من جهة أخرى أبدى الناقد المصري فاروق عبد القادر - وهو ناقد مواكب لأعمال سحر خليفة ومتعاطف جداً مع تجربتها الأدبية - تبرماً من هذا النزوع الأنثوي المبالغ فيه، والذي يصل حد كيل الهجاء للرجل.

يكتب ف. عبد القادر في قراءة له حول «باب الساحة» ضمن كتابه «من أوراق الرفض والقبول»[21] بأنه سبق أن كتب عن الأعمال السابقة لسحر خليفة (لم نعد جواري

---

18 - فاروق وادي، «سحر خليفة وثلاثة هموم للكتابة الروائية» ضمن مجلة *الطريق* اللبنانية، العدد 3-4، ص ص. 182-183.

19 - *المرجع نفسه*، ص. 184.

20 - *نفسه*، ص. 186.

21 - فاروق عبد القادر، *من أوراق الرفض والقبول - وجوه وأعمال*، دار شرقيات للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1993.

لكم، الصبار، عباد الشمس، مذكرات امرأة غير واقعية) - وهي قراءة لم نطلع عليها - وفي نهاية كتابته النقدية تلك، كتب: «رغم السخرية تظل حقيقة صادقة ومتماسكة وصافية كالبللور: نعم. ثورة المرأة الفلسطينية جزء من الثورة الفلسطينية، فقط: دون أولويات زائفة تضع الجزء قبل الكل، ودون أن ينفي الكل الجزء، أو لا يوجد إلا بعدمه. ثمة علاقة جدلية ضرورية: لا يمكن تثوير المرأة إلا في رحم وضع ثوري، ولا يمكن تحقق الثورة بكل شروطها إلا في حضور امرأة ثورية...»[22].

وهكذا، بينما انتظر فاروق عبد القادر - بتعبيره في نفس القراءة القديمة - أن يظهر عمل جديد للكاتبة متطلعاً لأن ينهي إقامتها الطويلة «*على هذا المقعد بين المَقْعَدَيْن*»، جاء الجواب في «*باب الساحة*»، حيث قدمت الروائية الفلسطينية «وجهاً جديداً من وجوه مدينتنا القديمة: وجه نابلس التي تعيش الانتفاضة»[23]، لكن وضعية البينَ بين تعود للظهور من جديد كانشغال مركزي في كتابة سحر: «المرأة في قلب «باب الساحة». المرأة قلب أعمال سحر خليفة، ولكن: أية امرأة هي التي تطالعنا بها الآن؟ الشخصيات النسائية في الرواية: نزهة وزكية وسمر هي التي تشغل القدر الأكبر من الاهتمام والتفصيل. وكلهن واقعات تحت قهر الرجل، بدرجة أو بأخرى، وبشكل أو آخر...»[24].

ويستعرض فاروق عبد القادر المَشَاهد النسائية في «*باب الساحة*» ليصل إلى مشهد «*سَمَر*» التي جاء منع التجول في بيت «*نزهة*» (المشبوه) دون أن تتمكن من العودة إلى البيت، وإحساسها بالمهانة حين كانت تتساقط على جسدها ضربات الأخ الأكبر: «***وانطلق الآذان فجأة فأحست بالموت، فلا الاحتلال ولا الجيش ولا كل عفاريت الأرض، أقدر على سحقها مما سُحِقَتْ***». من ثم، يعلن الناقد المصري عن موقفه إزاء نظرة سَحرَ للرجل:

«في هذا المشهد تبلغ هجائية سحر خليفة للرجل قمتها. لم تتخل سحر عن هذه الهجائية أبداً، حتى الصيغة الجديدة للرجل الملثم لا تنجو منها!

«نعم، هي هجائية للرجل: الحاضر والغائب، المناضل والمتخلي،

---

22 - *المرجع نفسه*، ص. 259.

23 - *المرجع نفسه*، الصفحة ذاتها.

24 - *نفسه*، الصفحة نفسها.

الشاب والشيخ، الأب والزوج والأخ: هذا أحمد يصدر حكماً بالإعدام على أخته التي رعته ويتربص بها، حتى تفر منه، وهذا حسام نفسه: يقسو في معاملة نزهة التي تقدم له مأوى واهتماماً غير مشوب، وقسوته - قبل أن يلجأ لبيتها وبعد أن لجأ - لا منطق لها، تبدو حجج نزهة في مواجهته ناصعة بينة، ويبدو موقفه القاسي جامداً وتقليدياً وغير مبرَّر.

«وفي هذه الهجائية يشغل «السياسي» أو «المناضل» مكانه اللائق. وهنا حكاية مترددة عن المناضل الذي يتخلى عن رفيقته في النضال، ويتزوج من سواها، ويقطع ما بينه وبينها، أو يبقيها عشيقة في أفضل الأحوال، مرتين تتردد هذه الحكاية في «باب الساحة» (...).

«إتمام هذه الهجائية دَفَع سَحَر لأن تكتب أضعف فصول روايتها («اعتقال مركب»، ص ص. 153 - 168)، وهو الفصل الذي تأتي فيه أم حسام إلى بيت نزهة، هاربة من زوجها لائذة بزكية.

هذا الفصل كله خارج السياق الروائي وما يقدمه عن قسوة «الوجيه» الذي يلعب أدواراً ثلاثة متماثلة: أباً لحسام، وأخاً لزكية، وزوجاً لهذه السيدة الآبقة، سبق أن عرفناه في صياغات موجزة من قبل، فهو لا يضيف شيئاً سوى إحكام حلقة الاتهام حول الرجل في أدواره الثلاثة تلك. حتى لا يستطيع الفكاك!

«هجاء الرجل يكمله - بالضرورة - مديح المرأة:

.. النسوة الثلاث يضعن خطة هدم الجدار الإسمنتي وينفذنها، دون تلكؤ، وزكية تحمي الشاب وتؤمن الطرق «للملثمين» في الليل لأنها «لا تخشى»، وسمر تقف أمام أخيها الذي أوسعها ضرباً، تحميه من مرور الدورية، ونزهة هي التي تحرق العلم الإسرائيلي في النهاية.

«ولستُ - شخصياً - أُعارض كيل المديح للمرأة، رفيقة وشريكة في النضال والمصير، ما أعارضه هو افتقاد الإنصاف. بعبارة أخرى; أكان لا بد كي تبرز سحر خليفة دور المرأة أن تبخس دور الرجل؟ كل الرجال الذين عرفناهم في «باب الساحة» - سواء كان حضورهم حياً أو من خلال مستدعيات الآخرين - جديرون بالنقد واللوم لما فعلوه أو لما يمكن أن يفعلوه، وليس ثمة رجل واحد ناجٍ في عالم سحر خليفة. فإلى أين يمكن أن

يؤدي بها – وبأعمالها هذا العداء «الشوفيني» للرجل؟»[25].

في القراءة الأولى لفاروق عبد القادر اختار عنواناً لمقالته سؤالاً: *تحرير المرأة أم تحرير فلسطين؟* وبعد أن عاد ليكتب عن التجربة نفسها من خلال «*باب الساحة*»، وتأكد مما سماه «ميزان الإنصاف الذي مال في يد سحر خليفة، وبدت في عملها زيادات ونتوءات لا ضرورة لها»، اختار سؤالاً آخر للقراءة الجديدة: *قهر الرجال أم قهر الاحتلال؟*

ناقد ينحاز إلى التجربة، لكنه لا يخفي انزعاجه من إغراقها في نزعة نسوية فوضوية. وذلك ما نستشعره من قراءات الناقد الفلسطيني فخري صالح الراصدة لأعمال سَحَر خليفة.

عموماً يمكننا أن نلاحظ أن فخري يضيء هذه الأعمال الروائية، فهو بقدر ما ينم عن تقدير للتجربة لا يبدي تجاهها – في الوقت نفسه – أية رحمة. يبدو قاسياً، لكن بدون تجاوز، ويبدي ممسكاً بآليات القراءة النقدية من حيث لا يفصل بين الشكل والدلالة، لكنه لا يحجب عثرات النص ولا يجد لها أعذاراً أو ذرائع. هكذا نفهم أن لغة الكتابة في الغالب هي لغة تفسر الفكر الكامن، فحيث «يعجز السرد الروائي عن تجسيد هدفه من داخله يلجأ الكاتب إلى التفسير مختفياً وراء صوت الراوي يوجهه وينطقه بما يريده»[26]، وحيث «تعجز الشخصية يتدفق الترجيع الشعري وتلجأ الشخصية إلى المتخيل تستعيض به عن المشهد الواقعي، فتنتفي اللغة الشعرية نفسها لينتصب الفعل الواقعي مكانها..»[27] (مثال سَحَر في رواية «الصبار»). ومن ثم، يرى فخري صالح أن الاعتماد على الاسترجاع واللغة الشعرية قد يثير سؤال الكتابة الروائية العربية التي تنتجها المرأة. لماذا؟ لأن «الترجيع صفة أساسية للكتابة الروائية التي تنتجها المرأة العربية، وهو سؤال يجيب عليه الظرف التاريخي للمرأة العربية وتضيئة ظاهرة القمع المزدوج الذي تتعرض له»[28].

ومما يأخذه فخري على الحضور النسائي الطاغي في هذه التجربة أن العلاقة القائمة بين المرأة بوصفها جزءاً أساسياً من قضية الوطن (عباد الشمس، ص. 17). تظهر في الخطاب الإيديولوجي في حين أنها لا تظهر في الخطاب الروائي «لأنها لا تتجذر في الكتابة الروائية ولا تظهر في المشهد الروائي، بمعنى أن كل ما نشهده في الرواية تأكيداً لتمحور

---

25 – *نفسه*، ص ص. 262 – 263.

26 – فخري صالح، *في الرواية الفلسطينية*، مرجع مذكور، ص. 91.

27 – *المرجع نفسه*، ص. 90.

28 – *المرجع نفسه*، الصفحة نفسها.

الكتابة الروائية حول المرأة هو خطاب الإيديولوجيا التي تحملها «رفيف» ولا تمارسها»[29]. ومن ثم، تفتقد هذه الشخصية البوصلة الضرورية لفهم طبيعة الحدود الفاصلة أو المتقاطعة بين «جحيم التجربة الذاتية» والفضاء الإيديولوجي والسياسي الضاغط. وهكذا ستنتصر قيمة الممارسة على قيمة النظرية (نموذج ***سعدية*** أمام نموذج ***رفيف***)، وسيتم العثور على إمكانيات لممارسة الحرية، لكن في غياب الوعي (نموذج ***خضرة***) «حيث تبدو الحرية حرية العبودية أو حرية الاستلاب في تمردها، حرية بلا هدف وبلا نتيجة»[30].

وفي قراءة فخري صالح لرواية سَحَر خليفة «***باب الساحة***» نعثر على أفق التحليل نفسه، حيث الفضاء الأنثوي واضحٌ كسندٍ لعبور الأطروحة التي تقولب الشخصيات وتتحكم في المادة السردية باتجاه خدمة فكر جاهز. ولأن نيّة الكتابة تتقصَّدُ تثبيت الرؤية الإيديولوجية للكاتبة فقد حركت الشخصيات النسوية الثلاث (أم الشباب، نزهة وسَمَر) بما يليق بدينامية قَدر روائي في حين أن الشخصية الذكورية الوحيدة التي تحضر فعلياً في النص (حسام) يتم حصرها وإعاقة ردود فعلها في الوقت المناسب. «***إن حسام نفسه يبدو أداة لفحص خطاب نزهة، أو بالأحرى مثيراً ومحفزاً لثورتها الصاخبة*** على المجتمع. إنه أيضاً غير فاعل من الناحية الوظيفية في النص الروائي، فهو هامشي - ثانوي على صعيد الشخصيات الروائية. وكما يبدو فإن المشروع الإيديولوجي لسحر خليفة لا يكتمل إلا بالسكوت عن ردود فعل حسام تجاه خطاب نزهة..»[31].

ولعل أهم ما ميَّزَ قراءة الناقدة خالدة سعيد لرواية سَحَر ***خليفة*** «***مذكرات امرأة غير واقعية***» هو كشفها لبنية «***التضاد وتساكن المتناقضات***»: التناقض في شخصية البطلة (عفاف) - التضاد في تقديم صورة الزوج والرجل إجمالاً - التضاد البنائي بين النصف الأول من الرواية والنصف الثاني - التضاد في طبيعة القصص الواردة في الرواية[32]. وهكذا، فمثلما تظهر أغلب الشخصيات النسوية النموذجية في روايات سَحَر «***تبدو لنا البطلة في مجمل الرواية مشروعاً***»، ورغم أنها ليست مروضة أو خاضعة، أي امرأة «غير واقعية»

---

29 - ***نفسه***، ص. 100.

30 - ***نفسه***، الصفحة ذاتها.

31 - فخري صالح، «"باب الساحة" لسحر خليفة: الانتفاضة بعيون هامشية»، ضمن جريدة ***القدس العربي***، العدد 1212، الجمعة 9 أبريل 1993، ص. 6.

32 - خالدة سعيد، المرأة التحرر، الإبداع، ***م.م.***، ص. 98.

كما ينعتها الأهل – تلاحظ خالدة سعيد – فإنها «ليست متحررة عُمْقِياً»:

«تعي وجود الخطأ في أساس حياتها، وفيما هي تبحث عن العلة وتتوخى التحرر ترتكب مزيداً من الأخطاء. تأمل في التحرر من الزوج، لكن لتتزوج غيره. وهذا ال– «غيره» مجهول واحتمال. مع ذلك فهذا المجهول هو الشرط الذي رأته لتحررها. حفاظاً على إمكانية التحرر تحاول الإجهاض فتفقد الجنين وتصاب بالعقم. فتضاف إلى مصائبها مصيبة جديدة، وإلى عوامل تنازلها عامل جديد. هي نفسها ترى العقم نقيصة جوهرية، إنها في الوعي تدور على نفسها مثل قطتها عنبر التي تدور وراء ذيلها. في هذا الوعي تزداد براعة في الصمت وتزداد تقوقعاً. وهي المتمردة تختار العزلة دفاعاً عن نفسها أمام اتهامات الزوج. تتضاءل قدرتها على رؤية الآخر، وتنكفىء على ذاتها فتلغي ذات الآخر. غير أنها تداوي العزلة بمراقبة الملابس المنشورة على سطوح الجيران، وتتخيل الناس فيها. هذه البطلة تتأرجح «بين بَيْنَيْن». وهي تعرف ذلك كما يبدو في النص المثبت هنا، لكنها لا تعرف كل شيء. تعرف أن الخطأ موجود ولا تعرف أنها مبرمجة على هذا الخطأ. بطل ناقص هي، بطل يحمل علّة يجهلها، علة موروثة وليس مسؤولاً عنها. وهذا ما يمنحها. في آن واحد، مأساويتها وديناميكيتها كشخصية روائية كاشفة»[33].

هذا، وبينما تحاول «المرأة غير الواقعية» أن تكتشف الواقع، وفي غمرة دفق حوارها الداخلي الطويل في الرواية، ترى خالدة سعيد «***هذا العباب من المرارات، أفكار كثيرة ومواقف تدعو للنقاش ولا تخلو من مغالطات. صورة عن الضياع والتمزق واختلال المقاييس والصور وراء الصمت***»[34]. وحتى عندما يتعلق الأمر بحكي داخل حكي، تلاحظ خالدة سعيد أن سحر تختار حكايات معينة كي تخدم الجاهز: «العبرة هنا قائمة قبل الحكاية. الحكاية منسوجة بدءاً من العبرة، وفق سياق مرسوم يُقْسِرُ الأسباب على الخضوع للنتائج. الحكاية أقوى من المنطق، فوق الصمت. منطقها استثنائي ونتيجتها قاعدة»[35].

---

33 – *م.س.*، ص. 98–99.
34 – *نفسه*، ص. 100.
35 – *نفسه*، ص. 102.

II - قراءة أخرى: فضاء المفارقة:

فضلنا هنا أن نستأنس ببعض القراءات النقدية والشهادات لنرصد كيف يتم تداول وتلقي «المشروع» الذي تقترحه سَحَر خليفة في كتابتها الروائية، وخاصة الجانب المتعلق منه بحقل النساء وبمجابهة اليقين الذكوري وإزعاجه. وذلك حتى نتمكن من فهم أسس هذا التوجه، وكيف يشيد فضاءه الخاص من داخل التجربة الفلسطينية، ومن باب الانحياز لثقافة هامشية تسبح ضد التيار السائد، وانسجاماً مع فضاء فكري نظري ونقدي منتشر في العالم. في أمريكا وفرنسا بالخصوص.

وواضح أن سحر تتطلع لأن تكتب كتابة نسائية، نسائية جداً إلى درجة استفزاز *آليات التلقي الذكورية*، إذا صح التعبير، بل ولا تحظى بمجموع *آليات التلقي النسوية*. إنها تريد أن تكتب بطريقة أخرى، بلهجة أخرى، بمشاعر أخرى بحثاً عن فضاء أكثر رحابة وأكثر تحرراً وانفلاتاً من ضغط وإكراه وعنف لغة الرجل. وحسب فرانسواز كولان، ***فإن لغة المرأة هي حرية القدرة على أن تتكلم المرأة كما تريد، وبكل الطرائق الممكنة، و أن تظل اللغة قريبة من الجسد الأنثوي وألا تبتعد عنه مطلقاً. أن تقول هذا الجسد المتعدد***. لكن هذه الباحثة الفرنسية تلاحظ أيضاً أن اللغة المكتوبة أو الشفوية وحدها لا تكفي للتعبير، بل هناك إمكانيات أخرى كالإيماءات، والاتصال، والحركة، والرسم، والرقص، والموسيقى، والأغاني، والصوت. ومن ثم، أن تتمكن المرأة من لغة التعبير والكتابة معناه أن عليها أن تستثمرها إلى أبعد حد ممكن. ذلك لأن هذه اللغة - في سياق محكوم بمنطق الرجل وهيمنته - تظل امتيازاً واستثناء فقط[36].

في نفس الإطار، تؤكد الناقدة الفرنسية الشهيرة في حقل الدراسات النسائية هيلين سكيسوس Hélène Cixous على مبدأ الاختلاف بين الكتابة الأنثوية والكتابة الذكورية: «لقد ظلت النساء اللواتي يكتبن، في غالبيتهن، إلى حد الآن لا يعتبرن ***أنهن يكتبن باعتبارهن نساء***، وإنما باعتبارهن نساء يمارسن الكتابة ككتابة»[37]. كما تلاحظ أن هذا الوعي ناتج عن كون هؤلاء الكاتبات لم يدركن الفواصل القائمة والممكنة بين المرأة والرجل في الكتابة، ويتعاملن مع الموضوع كما لو أن هذه الفواصل غير موجودة. والأمر

---

36 - Françoise Colin, in Maria YAGUELLO, *les mots et les femmes, (Essais)*, Ed. Payot, Paris, 1987, p. 66.

37 - Ibid., p. 66.

في نظرها شبيه بتجاهل الانحياز في الحقل السياسي. فعندما يقول المرء: «أنا لا أمارس السياسة»، معناه أن الجميع يعلم أنها أفضل طريقة للتعبير عن كونه يقول: «أنا أمارس سياسة الآخر». وهكذا الأمر بالنسبة للكتابة كذلك - تقول هيلين سيكسوس - فأغلب الكاتبات هكذا: ***يكتبن كتابة الآخر، كتابة الرجل، حينما لا يكتبن كتابتهن أو يتنكرن لها بسذاجة***[38]. بمعنى آخر، على الكاتبة أن تجعل كتابتها تشتغل على فضاء الرجل، بوعي واختيار ووفق استراتيجية، وإلا سيشتغل عليها هذا الفضاء.

وتبدو سحر خليفة منذورة لهذا الاختيار، في الكتابة الروائية،(وفي الواقع أيضاً على نحو ما شاهدناها عليه في الشريط السينمائي «***الذاكرة الخصبة***» لميشيل خليفي). لكن الظاهر أنها تكتب كتابة أنثوية دون تَوَفّر ثقافة نسائية في المجتمع الذي تكتبه. ومن ثم، فإن ما تفتقده - ما تشعر أن النساء يفتقدنه في الواقع - تحاول أن تشيده في الكتابة. ومن هنا هذه ***القسرية في إخضاع الأسباب للنتائج*** كما أشارت إلى ذلك خالدة سيعد [39]. من هنا أيضاً تقوم الفكرة الجاهزة بِلَيّ ذراع الواقع، ويتحول مشروع الكتابة الروائية ***إلى كتابة إيديولوجية*** أقل حرصاً على الجانب الجمالي، وأكثر اندفاعاً نحو بناء مشترطات الاستيعاب الإيديولوجي داخل اللغة الأدبية التي ينبغي أن يكون أفقها هو أن تتحرر من الإيديولوجيا الكامنة أصلاً في طيات اللغة.

إن كتابة سحر خليفة كتابة مُصَارِعَة.

إنها كتابة تَنْكَتِبُ وهي تستحضر خصْمَهَا، تنكتب وهي تصارع أفكاره وطروحاته وأنماطه الثقافية السائدة، تنكتب وهي تسعى لتدمير ذخيرته الرمزية والتخلص من شباكه

---

38 - *Ibid*., p. 68.

وتعقيباً على رأي هيلين سيكسو، تبدي مارينا ياكيلو مؤلفة الكتاب المشار إليه «***الكلمات والنساء***» تحفّظها من هذه المقاربة، إذ تعتبر أن من الصعب بالنسبة لكتابة شخصية خاضعة للإشكالات المعقدة للتواصل والتعبير والكتابة أن تزعم أنها تنكتب بمنطق «المرأة» أو منطق «الرجل». وعندما تزعم امرأة أنها ستكتب باعتبارها امرأة أو يزعم رجل أنه سيكتب باعتباره رجلاً معناه انتفاء الكتابة. وعندما يتعلق الأمر على الخصوص بالمرأة، يصعب الوضع أكثر لأن الثقافة الأنثوية لا تزال حد هشة، ويحتاج الأمر إلى بناء نماذج وأنماط ثقافية نسائية في المجتمع، وعلى أرضية الواقع»، ***المرجع السابق***، الصفحة نفسها.

39 - كما مرّ معنا في عرض وجهة نظر الناقدة العربية خالدة سعيد، ضمن قراءتها لسحر خليفة: المرأة التحرر، الإبداع، ***م.س.***، ص. 102.

الإيديولوجية الملقاة على هامات النساء في المجتمع. ولذلك فهي كتابة تستعمل اللغة، وتقسر الكتابة، وتقود قبيلة الكلمات باتجاه نَسْج شبكة إيديولوجية مضادة تقتضيها طبيعة الصراع مع الرجل وطبيعة المهام التي أوكلتها لنفسها حركة نسوية هامشية (مهمشة)، حركة أقلية اجتماعية وثقافية بالأساس، داخل فضاء سوسيوثقافي هائج ومندفع.

ورغم أن سحر خليفة تبدو في «الوطن الذي اختارته لنفسها»[40]، فإنها لا تكرس كل جهدها الإبداعي والجمالي لهذا الاختيار. ذلك أن الشكل الروائي يظل بعيداً عن أن يمارس أي إغراء خاص، فضلاً عن أننا لا نعثر على أية روح أنثوية هاجعة فيه. يمكن أن نقول إنه شكل فقير من الناحية الفكرية والجمالية، ولا يسعف على المعنى بالنسبة لكل قراءة ترى أن «*كل شكل هو فضائي*»[41]، كما سبقت الإشارة.

لو أن الشكل الروائي، خاصة منه ما يتعلق بمعمارية النص الروائي وصيغة ترتيب السيرورة الحكائية (مشكلة الزمن في الكتابة)، ***شَكَّلَ إضافة أو امتداداً (Ralonge) لخطاب الكتابة لأصبح مخزناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والنزوعات***[42]، ولأتاح للخطاب الأنثوي إمكانية أكبر للعبور والإقناع والتواصل.

إن القضية، قضية المرأة في روايات سحر خليفة، تبدو أكبر من الشكل الذي يحملها إلى حقل التداول، من مجرد بذرة إلى أرض الإخصاب. وبما أن «***فعالية الخطاب تتوقف على بنيته***»، كما لاحظ بيير زيما[43]، فإن نمطية البناء الروائي عند سحر خليفة هي التي تظل - في نظرنا على الأقل - سبباً لرفض الطرح النسائي للكاتبة الفلسطينية واعتباره منفعلاً أو عنيفاً أو هجائياً أو، في أحسن الأحوال، إيديولوجياً.

وعندما لا تعير الكاتبة اهتماماً كبيراً للشكل المعماري فهي تتخلى في الواقع عن بعض أسلحتها. ولعل رهاناً إيديولوجياً يصل حد العدمية كرهان الأنثوي في كتابة سحر كان يحتاج إلى تكامل كل عناصر الكتابة الروائية، شكلاً و«محتوى». لا يمكن لعنصر أن يتخلى عن آخر، ولا يمكن لعنصر أن يعيش ويشتغل لحسابه الخاص. وقد لاحظنا من خلال

---

40 - التعبير استعمله نيقولا بردياتف في كتابه ***رؤية دوستويفسكي للعالم***، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد الطبعة الأولى، 1986، ص. 7.

41 - جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ***م.م.***، ص. 154.

42 - Jean WEISGERBER, *L'espace romanesque*, op. cit., p. 227.

43 - بيير زيما، النقد الاجتماعي، ***م.م.***، ص. 103.

بعض القراءات النقدية، حتى تلك المُحْتَفية بكتابة سَحَر والمتعاطفة مع خطها ورهاناتها، كيف يتعثر التواصل بين الإرسال والتلقي، ويُبْدِي النقاد تبرماً من إصرار الكاتبة على أن تجمع في ذاتها المتكلم والمستمع في نفس الآن.

والواقع أن الفضاء الأنثوي الذي يتم رصدٌ جيدٌ للعديد من مظاهره وتفاصيله وعناصره التكوينية، تتعامل معه الكاتبة كما لو كان نابعاً من عمق الذات أو متخيلاً فقط، وليس امتداداً لفضاء خارجي حسي. ومن ثم، هذه المفارقة: ***كتابة تَلِدُ فضاءَ وتغتاله في نفس الآن***. لماذا؟ لأن هناك عتمة إيديولوجية لا تسمح للأنثوي بأن يغدو مصدراً لكل ضوء في كتابة كفاحية لم تصقل مشروعها واختارت طريقاً «***تبرق ملامحها***»، لكن بدون إعداد «***عدة المسير***» بتعبير خالدة سعيد[44].

إن ذات الخطاب الإيديولوجي تتصرف في هذه التجربة الروائية بأقل تلقائية، ما يجعل النص موزعاً بين «أداء الرسالة» والنهوض بمتطلبات إستتيقا الكتابة (التي كلما تقوَّتْ كلما فجَّرَت الغُلالة الإيديولوجية الخانقة)، وموزعاً كذلك بين نوعين من الأنا: «***أنا مبدعة***» و«***أنا اجتماعية***» يتعثر صَهْرُهُمَا في بوتقة واحدة لثقل «الأسطورة الشخصية»[45] التي تلهي الكتابة عن استكمال بناء مشروعها العام، وتضعف من حواريتها بالمعنى الباختيني للحوارية من حيث هي إقرار بوجود وعي متعدد داخل النص الروائي.

ولعل ما يجعل الفضاء الأنثوي في أعمال سحر – على أهميته وشساعته – أقل اشتغالاً لفائدة نمو العمل الروائي هو أن ليس هناك تبادل حي بين هذا الفضاء وباقي الفضاءات الأخرى التي تدخل معه في علائق توتر متعددة، وما دامت آليات الكتابة لا تتيح إمكانيات أكثر لاشتغال الانكسار (Réfraction)، فإننا في الغالب لا نعثر إلاّ على تجليات لمركزية إيديولوجية[46].

---

44 – خالدة سعيدة، المرأة، التحرر، الإبداع، ***مرجع مذكور*** ص. 103.

45 - Charles MAURON, «Des métaphores obsédantes au mythe personnel», in Gérard GENETTE, *Figures I, op. cit.*, p..136

46 – انظر ميخائيل باختين، ***الخطاب الروائي***، ترجمة محمد برادة، مرجع مذكور ص. 130. وبخصوص مفهوم الانكسار الذي بلوره باختين يمكننا أن نقرأ عنه في معجم المصطلحات الذي هيأه الأستاذ برادة: «يرى باختين أن من السمات الأساسية للكاتب الروائي، التحدث عن نفسه في لغة الآخرين، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به، ومن ثم، فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحرفِهَا حتى لا تبدو مباشرة أو أحادية...»، ***م.س.***، ص. 29.

وهكذا، فإن الأنثوي لا يرقى هنا إلى المستوى الذي يجعله ممكناً واقعياً (لا ممكناً فحسب) أو قابلاً للتصديق عند اختبار الواقع. هل لأن السؤال القديم: ***ماذا تريد المرأة؟*** الذي لم يجب عنه فرويد وتركه لاكان LACAN مفتوحاً[47]، نعثر عليه بدون إجابة في كتابة سَحَر كذلك أم لأن هناك تضخيماً للذاتي والفردي على حساب ما هو جماعي واجتماعي عام؟

إن النماذج النسائية في روايات سَحَر تختزل إشكاليات مجتمعية في حالاتها الذاتية الفردية، ومن ثم كلما حاولنا فهم هذه الذاتية عثرنا على «***نمط خطابي***» آخر لا يخلص الكتابة من استبدادية الجماعي، بل يُظْهِر أيديولوجيا أخرى إلى السطح، ليست في النهاية غير هذا الخطاب الأنثوي الذي لا يعرف ماذا يريد في الحقيقة بالرغم من مصداقيته كخطاب ونبل مقاصده.

نقرأ الشخصية النسائية فلا نعثر على استقرار الوضع الاعتباري ولا على وضوح في الخيارات: في «***لم نعد جواري لكم***» المرأة «سامية» تخون طقس الصداقة والحب (عبد الرحمان المناضل السجين) وتندم ثم تعود فتخون مجدداً وترحل. وفي «***الصبار***» نجد أن «نوار» تحب صالح، المناضل الذي دخل بدوره إلى السجن جزاء كفاحه، وبعد أن تعاهد نفسها على ألا تتزوج إلاّ هو، تضطر إلى التخلي عن هذا العهد ويضنيها الانتظار فتتخلى. أما في «***عباد الشمس***»، فيَعْلُو صوت «رفيف» مطالباً بتحرير الأرض عن طريق تحرير المرأة أولاً لتصل بأفكارها إلى أفق مسدود، خصوصاً بعد أن تجد نفسها أمام امتحان قاس وهي تحاول أن تتواصل مع «سعدية» التي تعيش مرحلة عبور من لحظة إلى أخرى بعد استشهاد زوجها زهدي وخروجها إلى العالم الخارجي. هذا فضلاً عن «خضرة» الشخصية الأخرى في الرواية التي لم تستطع أن توازي بين تحررها وإكراهات واقعها. أما «عفاف» في «***مذكرات امرأة غير واقعية***»، فتظل مشروعاً ناقصاً «***تعي وجود الخطأ في أساس حياتها***، وفيما هي تبحث عن العلة وتتوخى التحرر ترتكب مزيداً من الأخطاء. تأمل في التحرر من الزوج، لكن لتتزوج غيره. وهذا الـ– «غيرُهُ» مجهول واحتمال. مع ذلك فهذا المجهول والشرط الذي ارتأته لتحررها (...) وهي المتمردة تختار العزلة دفاعاً عن نفسها (...)

---

47 – انظر الفصل الخاص بالنقد النسائي (الفصل السادس) في كتاب رامان سلدن، ***النظرية الأدبية المعاصرة***، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1991، ص. 234.

تعرف أن الخطأ موجود ولا تعرف أنها مبرمجة على هـذا الخطأ...»[48]. وتظل «نزهة» في رواية «باب الساحة» أبرز مثال - كما سبقت الإشارة - على البطلة الروائية التي لا تبحث عن الحقيقة، بل هي تحدسها وتعرفها مسبقاً، ثم تسعى لتعريتها أمام اندهاش الآخرين. حقيقة الانتساب الجماعي الذي لا يقيم اعتباراً للفرد وكرامته وطمأنينته!

هكذا، يصبح الفضاء الأنثوي في العمق فضاء متاهةٍ غير معلنة، فضاء ضائعاً بامتياز تستشعر فيه الشخصية النسائية أن ***ما تبحث عنه بنوع من اليقين لا تستطيع أن تعرف ما هو، وما لا تراه أبداً هو الذي تكتشف أنها تعرفه أكثر***[49]. فضاء استلابٍ بامتياز، لكن هل هو استلاب واقع ترصده الكاتبة أم استلاب كتابة؟

III - جسد أنثوي بدون هوية جنسية

ربما خضعت قراءتنا للفضاء الأنثوي في أعمال الكاتبة الفلسطينية لتعميم معيَّن، وهو تعميم مقصود ما دامت الغاية أساساً لم تكن هي أن نجعل من هذه القراءة نوعاً ***من التمرين النقدي*** الذي أصبح يطبع جل الدراسات النقدية (الأكاديمية وغيرها)، حتى أصبحت كلها متشابهة رغم اختلاف المتون الروائية المقروءة، وخاصة لما يتعلق الأمر بكتابة أدبية تنجزها كاتبات.

وما دامت غايتنا هي أن نَعْبُرَ من الوعي الأدبي إلى الوعي بالواقع وبالتجربة الإنسانية، كما سبق أن أوضحنا، وأن نراقب مدى اشتغال الفكر في الوَعْيَيْنِ معاً، فإننا لم نهتم كثيراً بكل تفاصيل الكتابة الروائية التي تظل - بصرف النظر عن أهميتها - ثانوية اعتباراً لرهانات الدراسة.

من هنا نود أن ننتبه لتجليات أحد أهم العناصر التكوينية للفضاء الأنثوي في هذا المتن، وهو ***جسد الأنثى*** باعتباره محور هذا الفضاء، لأن الجسد هو المنطلق لإدراك الفضاء، كما نعلم. فـ «***انطلاقاً من الجسد ندرك الفضاء ونعيشه، ونعيد إنتاجه***»[50]. وعلى هذا المستوى، تبدو كتابة سحر سخية جداً وهي تنظم العلائق بين الجسد الأنثوي والفضاء،

---

48 - خالدة سعيد، المرأة، التحرر، الإبداع، *م.م.*، ص. 899.

49 - انظر:

- Claude RÉGY, *Espaces perdus*, Ed. Plon (Carnet), Paris, 1991, p. 162.

50 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 188.

حيث نعثر على جسدٍ ينكَتِبُ في الغالب. جســدٌ مُفَكَّرٌ فيه بعناية ويُـرَادُ لـه ألاّ يمضـي في طريقه أعزل وحيداً، بعيداً عن أفكار الكاتبة وتوجيهاتها.

إننا نرى الأشياء ونقتحم الفضاءات مسلحين بعيون نسـاء انكتـبنَ، لا بعيـون نسـاء يعشن قبل الكتابة. ومن ثم، فإن أقوى الشخصيات النسائية هن اللواتي جئن إلى النص مـن دفء الحياة وحرارة التجربة كما هو الشأن بالنسبة لسعدية في «*عباد الشمس*» والسـيدة زكية أمُّ الشباب في «*باب الساحة*» مثلاً. إن هاتين الشخصيتين تبدوان كما لـو كانتـا قـد خرجتا من جسديهما للتو وقامتا تمشيان. كما لو أنهما لم تَأْتِيَا من الليلة السابقة للنص، من العشية الماضية للكتابة الروائية، وإنما نهضتا من جرح الواقع ومعاناته وذاكرته.

لذلك، يمكن القول إن أغلب الشخصيات النســائية لها «*حاجة للخارج*»[51] لأنهـا شخصيات مكتوبة على المقاس، من داخل الفكرة لا من حرارة الواقع. ومــن ثـم يمكننـا أن نطرح السؤال: ***هل يمكن أن تستقيم كتابة نسائية بدون رمزيـة جنسـية مثلاً***؟ هـل يمكـن استثمار الجسد الأنثوي في الكتابة الروائية دون إحساس بالحاجة إلى تشغيل ***رمزية*** .***الأسفل الجسدي*** (Le bas corporel)، خصوصاً وأن القارئ المعاصر أصبح يعجب برمزيـة الجنس أكثر مما يعجب بالأخلاق التي يدافع عنها الكاتب، على نحو ما يؤكد لنا ذلك تودوروف.

إن هوية الكتابة النسائية «هوية جنسية»[52]، وهي وحدها التي تجعـل تشـييد الفضـاء الأنثوي ممكناً، وتجعله يتكلم، يُبْدِي لطفه أو يكشــف عـن عدائـه. ولذلـك لا يكتفـي هـذا الفضاء، لكي يحقق دينامية في النص، بمجرد ظهور شخصيات نســائية، أو نسـاء لهـن طـرح نِسْواني، أو نساء يَرْقُصن ويغنين. فبدون بُعْد جنسي يصعب أن يعلن الجسد عن هويته كما هي وكما ينبغي أن تُكْتَبَ.

وحتى عندما تفسح الكاتبة للجسد الأنثوي أن يعبِّرَ عـن علاقتـه بـالآخر، فـإن هـذا الجسد لا يظهر في صورة إغراء وافتتان. إنه يظهر كجسد مدنّس برذيلة الخيانــة: إيفيـت في علاقتها غير الشرعية مع ***فاروق***، من وراء ظهر زوجها ***شكري*** في روايـة « لم نعـد جـواري

---

51 - Jean Claude MATHIEU, «Les cinq sensations de J. P. Richard», in Territoires de l'imaginaire, *op. cit.*, p. 241.

52 - انظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، *م.م.*، ص. 222.

لكم»[53]، ***سامية*** في علاقتها ***بعبد الرحمن***، في نفس الرواية، التي تعترف: أنا التي ختنته» (ص. 142). ولما تسألها إيفيت: «ولكن لم ختنته؟ ألم تُحبّيه؟» تتمتم بشرود وترد: «بل عبدْتُه!». وتعود إيفيت تسألها بدهشة: «لماذا ختنته إذن؟ كيف استطعت ذلك وقد أحبَبْتِه؟» (ص. 142). كما يظهر هذا الجسد في لحظة إعاقة نابعة من خارجه (الحديث عن العذراء والبغي وما بينهما في «***لم نعد جواري لكم***» (ص. 144)، مشكلة الخنثى ***في «مذكرات امرأة غير واقعية»***: «لرغبتي في الحصول على مزيد من الاحترام رفضتُ سِمَتي الأصلية وبتُّ «ختنته»: لا هي ذكر ولا هي أنثى (ص. 6)، «فقدت هويتي وأصبحتُ «ختنة» (ص8 59)...).

وما دامت الرؤية النِّسْوانية هي التي تؤطر حركة الجسد الأنثوي في مجرى هذه التجربة الروائية، فإن المرأة ككائن مختلف، يوجد في موقع مجابهة دائمة مع الرجل، تحاول أن تعطي لجسدها صورة غير الصورة التي له في الواقع، مما يجعلها ***«تفضل إبراز التمثل الذي تحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس»***[54]، بل وتفقد إحساسها بجسدها باعتباره قيمة في حد ذاته، ما دامت في توتر ولا تملك صورة عن هذا الجسد في ظل غياب نظرة الرجل إليه.

لذلك، ربما كانت خيانة المرأة للرجل في روايات سَحَر تعبيراً عن حالة انجذاب إلى الممنوع واللامسؤولية، أي إعلاناً عن تَحدِّي سلطة الرجل. والحالة هذه، فالنص الروائي يقدم لنا نموذجاً للمرأة التي بدلاً من أن تعري جسدها من إرغاماته، تدمر هذا الجسد. وبدلاً من أن تعيد ولادته، تأخذه إلى العدم وتفنيه[55]. وهكذا، فإن ***الإيديولوجيا الجنِسَوية*** التي تكون في الغالب لا واعية في الكتابة النسائية تحضر في كتابة سحر خليفَة بكامل الوعي والإصرار، لكنها بدلاً من أن تتلبَّس اللغة وتزرع حيويتها في السيرورة السردية أو المتن الحكائي، لا تحضر إلاّ لإعاقة الرغبة الأنثوية.

إن سحر التي تنطلق من مرارة واضحة في كتابتها، لا تضع جسدها في ما تكتبه.

---

53 – لم نعد جواري لكم، *م.م.*، ص. 93. وللإشارة، فإن سَحَر تبرع في التقاط لحظتين في نفس الآن، وهما الزوج خارج المطبخ، وإيفيت والعشيق داخل المطبخ، وهو مشهد يذكر ببعض اللحظات القوية في رواية «***مدام بوفاري***» لغوستاف فلوبير.

54 – محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، *م.م.*، ص. 41.

55 – حول هذا النموذج النسائي يمكن العودة إلى:

Luce IRIGARY, *Je, tu, elle*, Ed. Privat, Paris, 1990, p. 133.

ولعلها لا تشعر بحاجة إلى ذلك في ظل ثقافة ذكورية تلغي المرأة في الواقع والكتابة معاً. ومن ثم لاحظنا كيف يتراجع ***فضاء الجسد***، كحلم أو كمتخيل أو كاستعارة لحساب تجليات ***الجسد في الفضاء***. الكتابة في حالة «***انتقال من الطفولة إلى الوعي***»، بتعبير هنري لوفيفر[56]. ونحن نعرف أن الجسد الأنثوي ما لم يتحول إلى صورة، إلى شذرات إغراء، إلى تمثلات حالمة يصبح جسداً عادياً، مبتذلاً ضمن ابتذال الحياة اليومية. ولعل سحر تتقصد هذا الحضور الجسدي لإعاقة الرغبة وتوجيه انشغال القراءة إلى الأفكار والطروحات لا إلى اللذائذ. فالمرأة ليست شيئاً؛ إنها إنسان له همومه واهتماماته ومواقفه. حتى الحب تتم إعاقته في المحكي ما دام ممارسة وجودية تكرس سلطة الرجل أكثر مما تقوي سلطة المرأة. ولذلك تراقبه آليات الكتابة حتى عندما يتعلق بتجربة فردية خصوصية. لا حب يستقيم في روايات سحر خليفة إلا إذا كان بين امرأة خائنة وعشيق متهور، بين شابة حالمة وشاب مُلثّم يضع رجلاً في الحياة وأخرى على حافة الموت، بين زوجة تبحث عن بديل وزوج ساذج مخدوع ثقيل الدم. وحتى عندما تَتّقِدُ رغبة المرأة باتجاه الرجل، فإن هذا الأخير يظل مجرد حاجة (Manque)، مجرد نقص تتلاقى باتجاهه الرغبات والأفكار والمواقف، نقص تشعر فيه المرأة بغياب الرجل وبنقصها الخاص أيضاً:

- «لقد حاولتْ البحث عن رجل. لم تكن تؤمن بأن للرجل من الحق في الحياة أكثر مما لها، وقد حاولت البحث عن الحياة من خلال الجنس، عدة مرات، وكل مرة انتهت إلى هزيمة، فما كان الجنس يثير في نفسها سوى حاجة ملحة للتقيؤ...» (***لم نعد جواري لكم***، ص. 21).
- «... وهكذا ظل الباب موصداً، والأرض البور قاحلة جدباء، واللوحة الفارغة قطعة قماش، لم تُلَوَّن بعد!» (***لم نعد جواري لكم***، ص. 40).
- «وأنا كإنسان، كامرأة، بحاجة للدفء واللذة، وهذا ما يقهرني: كوني إنساناً بحاجة للدفء واللذة! (...). لو كان باستطاعتي سحق هذا الجسد، لو كان باستطاعتي قتل مادتي! (***لم نعد جواري لكم***، ص. 112).
- «المهم هو أن أحصل على ذلك الإحساس الحار تجاه إنسان ما. أريد أن أحب رجلاً، أن أتذوق ذلك الإحساس اللذيذ. أريد أن أحس بأشياء،

56 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 339.

كثيرة كثيرة!» (*لم نعد جواري لكم*، ص. 132).

ومثلما في رواية «*لم نعد جواري لكم*» كذلك في «*عباد الشمس*» يُصادِر صوت الراوي صوت الشخصيات النسوية: عندما يتحدث الصوت الأنثوي مباشرة إلينا يعلو بوحٌ صارخ، عارٍ، راغب، وعندما يتحدث الراوي (وهو بالمناسبة راوٍ عالم بكل شيء) تختفي الرغبة ويظهر الرجل في قفص الاتهام. فالمرأة التي جربت أو الراغبة في خوض التجربة لا تعيش إلا الهزيمة وركام الفجائع. لماذا؟ لأن الرجل شرقي أولاً، ولأن الرجل رجل قبل كل شيء: «ونظرت إليه من خلال الظلمة وعيناها تنضحان وأنفاسهما تتقطع. وأنتْ.. أخاف أن أظل وحيدة. أنا بحاجة إليه. بحاجة إلى حبه. ***وهو لا يعرف كيف يحب***» (*عباد الشمس*، ص. 18)، كما أن الرجل الذي ثمة رغبة فيه هو من نوع خاص: «الرجل العربي ما زال مريضاً، منفصماً منقسماً يرغب في شيء ويطبق شيئاً آخر... مشدود إلى الماضي ويتغنى بالمستقبل» (*عباد الشمس*، ص. 19). أما «عفاف» في «*مذكرات امرأة غير واقعية*»، فإن الحلم الذي تتعلق بهدبه هو أن تعثر على نموذج مختلف للرجل: «سأظل أحلم برجل له صوت هادئ وعينان متفهمتان ويناديني بلطف. ينطق اسمي بنبرة أليفة لا أثر فيها للتسلط أو السلطة» (*مذكرات امرأة غير واقعية*، ص. 17).

وإذن فالرجل موجود في الرواية، ولكنه في الوقت نفسه غير موجود. إنه موجود هنا، بين موضعين، حيث لا جسر، لا تواصل، لا شيء غير نوع من الرفض المضمر أو الخوف أو التوقعات المقيتة. إن الرغبة مقموعة والتواصل مُجَابَهٌ بقوة الفضاء نفسه، الفضاء السالب الذي «*أمّنت [فيه] سيطرة الرجل مناخاً إيديولوجياً للإذعان*»[57]. لذلك طالما هناك تعطيل لفعل الحب والجنس، فإن فضاء الحب يبقى ضئيلاً جداً وغير فاعل لا في تحريك المحكي ولا في الدينامية السردية، خصوصاً بالنسبة للغة الروائية. ولذلك أيضاً يتحول غياب الرجل إلى انتصار شامل يلقي بظلاله على الفضاء النفسي لروايات سحر خليفة، حيث القلق والحيرة والشك حتى ***لتكاد كتابة سحر تصبح تعبيراً عن عدم يقين واضح بالمستقبل وإحساس باستحالة السيطرة على الواقع***.

هل يمكن أن نزعم إذن أن الفضاء الأنثوي، بمعنى ما، ليس شيئاً آخر غير الفضاء النفسي لهذه التجربة الروائية؟ وإلاّ ما الذي يتبقى في فضاء أنثوي بلا حب، بلا جنس، بلا

57 – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، *مرجع سابق*، ص. 215.

حضور فعلي لابتذال العلائق بين النساء والرجال؟ هو ما كان يسميه جورج باطاي بـ «*التواصل الأبيض*»[58]، وهو التواصل البارد، اليائس، الفارغ، العدمي، غير المقصود، وغير المحسوب للأنثى مع مختلف فضاءاتها.

إن القارئ، حتى القارئ المستعجل، يمكنه أن يكتشف طبيعة وعي سحر خليفة أو بدقة أكثر، طبيعة الوعي الجماعي للنساء الفلسطينيات (و لم لا النساء العربيات؟...) الذي تترجمه، بمعنى ما، «*كمجرد وعي «ممكن» لا يتحقق بصرامة إلا في الرواية*»[59]. أما إن تعاملنا مع هذا الوعي واقعياً، أقصد إن اختبرناه في الواقع الاجتماعي والثقافي الفلسطيني والعربي السائد، فإنه سيكون وعياً يناهض «*عجزاً جذرياً*» كما لو كان مجرد عجز طارئ.

لذلك، يبدو لنا أن أنثى سَحَر خليفة هي أنثى ذات خصوصية معينة: *تكشف عمق الوجود فيما هي تكتشفه في فراغ كل وجود*، تكبر أحلامها ورغباتها وفي نفس الآن تصبح حاجزاً تصطدم به الخطوة المرتابة وغير المتيقنة. ذلك لأنها «ضحية لتعذيب باطل وغير مفهوم – بتعبير لوكاش – كما تصطدم النحلة بالزجاج، من غير أن تنجح في اختراقه، بل ومن غير أن تدرك أن ليس ها هنا طريق»[60].

هكذا يَتَبَدَّى لنا الفضاء الأنثوي في هذا المتن فضاءً تتلاقى فيه استراتيجيات الخيبة والإخفاق والانتظار. لكنه فضاء يستدعي صيغة أخرى، بلا شك، للفعل والوجود.

---

58 - Cité par Henri LEFEBVRE, in La production de l'espace, *op. cit.*, p. 296.

59 – ج. مويو، *الرواية والواقع*، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988. ص. 76.

60 – جورج لوكاش، *نظرية الرواية*، ترجمة الحسين سَحْبان، منشورات التل، الرباط، الطبعة الأولى، 1988، ص. 86.

الفصل الثامن

فضاء المحتـل

I - عنف الفضاء:

«فضـاء المحتـل»!

كم تستحق هـذه العبـارة مُعَقّفَاتهـا! ذلـك لأن كتابـة سـحر خليفـة لا تمنـح المحتـل (الصهيوني) أية إمكانيـة للاعـتراف أو التحسـيس بشـرعية معينـة، حتـى وإن بـدت بعـض شخصياتها في حالة انكسار نفسي أو هشاشة معرفية وثقافيـة. ومـن ثـم، فالكتابـة - علـى الأقل - لا تمنح للاحتلال أي فضاء فارغ كي يُؤَثِّثه بقبـول أهلـه ورغبتهـم. وإنمـا تتعـامل الروايات الخمس بخيـارات الرفـض والمجابهـة مـع مجمـوع تجليـات الاحتـلال. صحيـح، ثمـة إشارتان عابرتان لأنسنة العدو والتعايش معه، لكن مع ذلك لا يبدو أنهما تخترقان النـص أو تؤثران على الخيـارات الاساسـية لاسـتراتيجية هـذه التجربـة الروائيـة، اسـتراتيجية الصـراع والمقاومة:

- هناك أولا في *«الصبار»* مشهد إنساني يتم داخل السجن:

«وألقى الطفل نفسه بين ذراعي زهدي وبكى نائحا:

- بابا. بابا.

وضغط زهدي الجسم الصغير المرتعد إلى صدره وبكى بحسرة. وكـان الرجال يحملقون في الطفل بذهول. انسحب بعضهم نحـو ممـر الغـرف خوفـا من رؤية المزيد وآخرون خبأوا رؤوسهم في جدران الساحة وبكوا بصمـت. والمرأتان المتقدمتان برفقة الضابط تمسحان دموعهما بالمناديل.

وتأمل زهـدي الجنديـين الواقفـين علـى البـاب بحـيرة. تبكيـان! أنتمـا

تبكيان! كـل مـا ترونـه مـن وحشـية وتعذيـب داخـل جـدران الزنزانـات لا يبكيكما ويبكيكما طفل لا يجاوز الخامسة؟!» (ص. 124).

• هناك أيضا في «عباد الشمس» فكرة التعايش التي تعبر النـص مـن خلال حديـث «عـادل»، إحـدى الشـخصيات الأساسـية في المـتن الحكـائي للرواية:

«وقد بحثت الأمر مع خضرون ومثقفين يساريين آخريـن في إسـرائيل وقالوا إن مشروعا كهذا قد يحقق ما لم تحققه الحرب أو هيئة الأمـم. إحـدى الأسـتاذات في الجامعـة العِبْريـة قـالت: حـين قـرأتُ تلـك القصـة المترجمـة أحسستُ بالفاجعة وبكيتُ لأني، ولأول مرة، أحـس أنـي أقـف في الجـانب المظلم» (ص. 126).

وباستثناء هذين الموقفين لا يحضر الاحتلال الإسرائيلي على امتداد النصوص الروائيـة إلا حضورا عنيفا، اسـتفزازيا، مهـدِّدا، ثقيـلا ومرفوضـا. إن الكتابـة تقـدم واقعـا مشـحونا بالاضطهاد والمُصَادَرة فيما يبدو أنه دليـل تجربـة فرديـة وجماعيـة، حتـى لَنَشْـعُر مـن داخـل رصدنا لهذا الفضاء بالذات أن لِسَحَر خليفة ككاتبة فلسـطينية نوعـا مـن «*غـيرة المتخيـل*» كما يسميها جورج بولي[1]. يَغَار فضاؤها الروائي من فضائه المرجعي، يغـار زمنهـا الروائـي من الزمن الكرونولوجي، وتغار شخصياتها المتخيلة من شخصيات الواقع المعيش. بمعنى أنها حريصة على أن تمد جسورا بين ما تعيشه وما تكتبه بخصوص تجليات وامتدادات الاحتـلال الصهيونـي. وذلـك إلى درجـة تجعلنـا نستشـعر أن الموضـوع الواقعـي بحاجـة لكـي يتضـح وليستوعبه الذهن إلى أن يعثر على امتداده في الكتابة.

إن سَحَر في رصدها لفضاء الاحتلال تبـدو أكـثر وضوحـا وانسـجاما مـن رصدهـا لفضاءات أخرى. ربما لأن استراتيجيتها على هـذا المسـتوى واضحـة وتواجـه اسـتراتيجيات واضحة كذلك، إذ ليس ثمة التباسات من قبيل تلك التي نعـثر عليهـا في مسـتويات الصـراع بين المرأة والرجل أو بين الفـرد وآليـات امتثـال لهويتـه الجماعيـة. الأمـر يتعلـق هنـا بسـلطة احتلال تستبد بالفضاء الخصوصي للفلسطيني، وتديره بكل وسائل القهر والإكراه والاحتواء الإيديولوجي والرمزي. ومن ثم، تصبح الكتابة تنطُّعاً للمواجهـة، بتعبـير جوليـا كريسـتيفا،

---

1 - George. POULET, L'espace proustien, *op. cit.*, p. 79.

حيث يتحول النص إلى «*مجال يُلعَبُ فيه ويُمَارَس ويُتَمَثَّل التحويل الإبستيمولوجي والاجتماعي والسياسي*»[2]. كما يتحول إلى شاشة كبرى تنعكس عليها إفرازات واقع الاحتلال وأنماط معايشة الناس لهذه الإفرازات. إن «*ما أفرزه الاحتلال من علاقات جديدة نراها في النص الروائي حاضرة بكثافتها الداخلية ووقائعها وتفصيلاتها*»[3]، وذلك عبر كتابة تسجيلية ثرية ونادرة في المتن الروائي العربي، خصوصا في ثنائية «*الصبار*» و«*عباد الشمس*»، حيث يستدفيء النص وتتمتع الكتابة بـ «ميزة استحضار الوقائع والتفصيلات ورصفها في المشهد الروائي، أي أنها تبدو كما لو كانت إعادة خلق للواقع، مشابه له في مماهاته وإعادة تركيبه» على نحو ما يؤكد الناقد الصديق فخري صالح[4].

وإذا تركنا السيرورة الحكائية الرئيسية، في كل رواية، جانبا أمكَنَنا أن نجمع شتات حكاية أخرى تبدأ من أول رواية لسحر خليفة إلى آخر رواية لها، هي بالذات حكاية الاحتلال الصهيوني. ففي «*لم نعد جواري لكم*»، فضلا عن تجربة عبد الرحمن الميثلوني ومعاناته مع الاعتقال وسنوات السجن ثمة مشهد المباحث الممتد الخانق «... ورجال المباحث المختفون خلف النظارات القاتمة كانوا يذرعون الصالة بنشاط» (ص. 105). وتبدأ «*الصبار*» بثقل الحضور الصهيوني. فمن صورة السلطة وهي تطبع الجسد الفلسطيني بكل عنف: «عَذبُوه في كل شبر من جسمه حتى في تلك المنطقة. أطلقوا عليه كلبا مزَّقَ أعضاءه. قد يصبح عاقرا»، يحكي أبو محمد عن ابنه خالد، «ابن الحرام لم يتعلم. مازالت آثار التعذيب في جسمه، لكنه لم يتعلم، ويا خوفي يعمل عمله وينسفوا الدار» (ص. 8-9). وتَتَوالى صور الاحتلال في الرواية: «تصلون آبار البترول وتعودون هنا؟ ماذا يعجبكم هنا؟ أنتم لا تقدرون النعمة، لكننا نقدرها، سنوات قليلة ونكون هناك وتدخلون الكعبة بتصريح» (ص. 11-12)، يقول جندي الحدود للفلسطينيين العائدين. وينطق الفلسطيني أسماء بلاده بالعربية وينطقها الجندي الإسرائيلي بالعِبْرية (ص. 14)، ويتبدى الهاجس الأمني حتى في الأرض التي عزَّتْها الأيدي الخبيرة من كل أغطية الربيع حتى لا يندس شيء غير مرغوب فيه (ص. 21)، وفي الأراضي التي يتم إحراقها غصبا عن الفلاحين وإمعانا في

---

2 - جوليا كريستيفا، *علم النص*، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص. 13.

3 - فخري صالح، في الرواية الفلسطينية، *مرجع مذكور*، ص. 78.

4 - *المرجع نفسه*، ص. 88.

اضطهادهم (ص. 36). وتتحول الحياة في الأرض المحتلة إلى منع تجول مستديم مزمن (ص. 25)، «والناس نيام. والدورية لا تنفك تذكر بالعين البصيرة واليد القصيرة» (ص. 58). ويصبح نسف البيوت والمحلات مشهدا لأشد حضورات الاحتلال عنفا وقسوة: «قل له يا عادل بحياة والدك. قل له بأن إسرائيل نسفت 20 ألف دار وأربع قرى» (ص. 72). أما الجيش فقد تحول عن الجبهات ليحرس الشوارع بالمجنزرات والمدافع والرشاشات». (ص.88).

ولا تخلو رواية لسحر خليفة من مظاهر التفتيش والمداهمة والمراقبة « - افتح هاديلت! (افتح الباب بالعبرية) / اليهود! رحمتك يا رب ماذا يريدون؟» (الصبار، ص. 138) « - تتصرفين كما لو كنتِ قد اعتدتِ وجودنا في دارك؟ / - اعتدتُ وجودكم في منازل الجيران. لا أفارق النافذة إلا للنوم..» (الصبار، ص. 140).

في «*عباد الشمس*» تتواصل مشاهد النسف (ص. 20) والتفتيش (ص. 23)، ومنع التجول (ص. 38)، والحضور العسكري (الجيش) في الشارع (ص. 52)، والدوريات والتضييق (ص. 55)، وحصار المدن (ص. 93)، والرقابة ومشكلة الماء (ص. 154)، والمستوطنات الجديدة الزاحفة كالفطر (صص. 220-258)، والحواجز الأمنية (ص. 248).

ويعود هاجس المداهمة واقتحام البيوت وإجراءات التفتيش إلى «باب الساحة» ليشكل المشهد المهيمن على طول امتداد الرواية، بل ويتقاطع مع كل مشاهدها مسهما هذه المرة - وأكثر من أي نص آخر - من حيث يشكل حضورا تكوينيا على مستوى بنية النص ودينامية المحكي: العُوزيات مصوَّبة والأمر الدائم بفتح الحقائب (ص. 12)، «والجنود يفترشون باب الساحة ولا يدعون ماراًّ يفلت دون تحرش. ضرب. صيحات. لكمات..» (ص. 17)، والكشافات تُضَاءُ فيتوهج الليل ويبدأ الاقتحام، ويبدأ الطَّرْقُ على الأبواب بالهراوات وأعقاب البنادق «إفْتَحْ، افتح، يالله افتَحْ باب، وافتَحْ سبَّاكْ، افتَحْ كلُّه..» (ص. 59)، وتتنزل السلطة بكل ثقلها لتثبت الحضور وتحكم القبضة أكثر: «سدوا فوهة الزقاق المؤدي إلى باب الساحة ببوابة مسلَّحَة بالحديد والإسمنت. فرضوا منع التجول، وخلال المنع نصبوا البوابة المعهودة. براميل ملأوها بقطع الحديد والإسمنت المسلح. صفُّوها فوق بعضها حتى سدت فوهة الزقاق. وفي الفوهة الأخرى وضعوا نقطة يتدلى منها عَلَمٌ كبير يغطي نوافذ الدار السفلى ويحجب الضوء عن السكان. لا أحد يخرج أو يعبر بدون تدقيق بالهويات وتفتيش» (ص. 69). ولما تتهدم البوابة، تعود السلطة الإسرائيلية من جديد لبنائها. «وهذه المرة ما كانت بوابة، بل كانت جدارا يمتد من دار الست زكية حتى

حاكورة نزهة. أحضروا خلاطة ضخمة أضاءت الزقاق والمناطق المجاورة بأنوار ساطعة كغزو الفضاء، فبدت من بعيد كطبق طائر..» (ص.124).

إن رصدا دقيقا للمشاهد التي ترسمها سَحَر خليفة وتضع فيها تجليات معينة للاحتلال يؤكد لنا أن الكاتبة لم تختر هذه التجليات بانتقائية تمليها بعض التأثيرات غير الواقعية. كما أنها لا تحرص على تشويه صورة اليهودي أو الإسرائيلي تشويها كاريكاتوريا أو حاقدا، بل تقدم الصورة كما هي في الواقع. تقدمها كمتناقضات اجتماعية أو ثقافية أو سياسية أو إيديولوجية. نلاحظ مثلا أنها لا تمس الحقل الديني اليهودي، لا تشوه تمايزات الشخصية الإسرائيلية (اللباس، بنية الجسم، تقاطيع الوجه، لون الشعر والبشرة...)، لا تجعل شخصية من شخصياتها تبدي عداءً للعدو يصل درجة من درجات «اللاسامية الأوروبية»[5]. إنها تقدم عناصر لفهم طبيعة الاحتلال الإسرائيلي، عناصر لإقناع القارىء بشرعية مقاومته.

إن الاحتلال كما تقدمه مختلف الروايات الخمس لا يظهر كأفراد أو كتصرفات وتعبيرات فردية. إنه يظهر كمؤسسة، كسلطة عسكرية أمنية، قمعية بالأساس. سلطة تطبع الجسد الفلسطيني بمعالم جسدية (التعذيب، بتر الأعضاء التناسلية...). ذلك لأن الجسد المحكوم يمكنه أن يكون مادة للفعالية السياسية للحاكم المستبد، خصوصا إذا علمنا أن الجسد «يعتبر بمثابة مجال متنقل يستطيع نشر المعالم السياسية في كل مكان حل به مما يوسع من حدود المجال السياسي لكل فاعل ويقوي بذلك قوته ووزنه أمام باقي الفاعلين السياسيين»[6]. وهو سلطة توسعية النزعة: ***«سنوات قليلة ونكون هناك وتدخلون الكعبة بتصريح»*** (***الصبّار***، ص. 11-12)، سلطة تضع اليد على أرض فتسيجها وترمي العين إلى الأراضي الأخرى خارج السياج. لا حدود، لأن الرغبة أكبر مما هو تحت القبضة الحديدية، لا حدود، لأن الفضاء المنشود يقترحه الحلم والمتخيل وليس نتاجا لحقيقة تاريخية أو

---

5 - يشير البروفيسور شموئيل موريه، وهو ناقد إسرائيلي مشبع بالفكر الصهيوني، إلى أن غالبية النتاج الأدبي العربي المعاصر تعاملت مع النماذج اليهودية تعاملا «مشرعا أمام شتى التأثيرات الخارجية، بدءا بالقرآن الكريم والحكايات الشعبية وانتهاء بما أسماه اللاسامية الأوروبية بعامة، والنازية بخاصة». انظر تفاصيل طرحه في دراسة أنطوان شلحت، «مقدمات لدراسة شخصية العربي في الأدب الصهيوني»، ضمن مجلة ***الكرمل*** (الفلسطينية)، العدد السابع، 1983، صص. 377-384.

6 - انظر دراسة محمد شقير، «مقاربة في المجال السياسي»، ضمن ***المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي***، محور المجال والسلطة، السنة الثانية، صيف - خريف 1988، ص. 7.

جغرافية. إن الفضاء الترابي اقتضاه الانتصار السياسي والعسكري مثلما كان فقدان هذا الفضاء من جهة أخرى تعبيرا عن هزيمة سياسية وعسكرية وثقافية أصبحت الآن جزءا من التاريخ.

ومن خلال تراكم مَشَاهد التفتيش والمداهمة ونسف البيوت، تحاول سَحَر خليفة أن تبرز كيف تسعى الدولة الصهيونية إلى أن تبلور معالمها السياسية في الفكر والذاكرة. بمعنى أن يصبح شكل الدولة مقبولا كواقع في أذهان الفلسطينيين، وذلك من خلال ترسيخ صور الجندي في جمارك الحدود، صورة الجندي في الشارع، صورة الشرطي يفتش ويراقب ويستخبر، صورة الجرَّافة وهي تنسف بيتا تحت أعين ساكنيه، صورة المدن والشوارع التي تُسْتَبْدَلُ أسماؤها من العربية إلى العبرية الدَّخيلة الاستيطانية. وفي فعل النسف ذاته للمسكن ثمة هدف سياسي وإيديولوجي واضح يستهدف الذاكرة الفلسطينية بالأساس وليس العقاب فقط. في «*الصبَّار*» تُنْسَفُ الدار بعد صدور أمر بإخلائها، بعد ثبوت أنها كانت مكانا لتخزين الأسلحة واستعمالها لأغراض ثورية. لكن ما يُنْسَفُ في الواقع هو شيء آخر: «وتأمل الدار من خلال ضباب. للمرة الأخيرة. ولن ترى مسقط رأسك بعد الآن. هذه الأدراج كم قطعتَها حبواً. زحفاً. قفزاً. والساحة السماوية أعلاها. والبركة وأصص الرخام. والأمسيات الجميلة تحت الليمونة مع الأقارب والاصدقاء. أمسيات. ذكريات» (ص. 174).

إن الدولة اليهودية تعرف معنى الجرح الذي يجترحه فعل مهول كهدم بيت وترك أهله في العراء. وهل جرَّبَ شخص كاليهودي في التاريخ الإنساني جرحا عميقا في الذاكرة كهذا الجرح؟ لذلك تلعب ضحية الأمس دور الجلاَّد اليوم وتعيد إنتاج صورها القديمة في أجساد الآخرين، في فكرهم وروحهم وذاكرتهم، وكأن الأمر يتعلق بنوع من التعويض! ولعله يتعلق بإعادة إنتاج فكرة «الفضاء الفارغ» التي تحدث عنها «رواد الصهيونية» عندما تحدثوا عن «وطن بلا شعب لشعب بلا وطن»، حتى وإنْ تعلق الأمر هنا بفعل نابع من اللاوعي، أي ما يمكن اعتباره نوعا من «*تطبيع فضاء الحلم*»، بتعبير يوري إزنزفينغ Uri EISENZWEIG في كتابه الفذ «*الأراضي المحتلة للمتخيل اليهودي*»[7]. ومعناه أن إقصاء الفلسطيني من بيته، من أرضه، من فضاءاته المختلفة، هو إعادة إنتاج لفضاء الحلم

---

7 - Uri EISENWEIG, *Territoires occupés de l'imaginaire juif: Essai sur l'espace sioniste*, Ed. Christian Bourgois, Paris, 1980, p. 85.

الصهيوني. إعادة صياغة للعلاقة «الكونية» المستحيلة بين الهوية والفضاء، بين «المنظر الطبيعي للوطن» الذي اجْتُثَّ منه شعبُه و«روح الشعب الذي يسكنه»8.

ومن الواضح أن سحر خليفة لا تتخيل هذه التجليات، بل هي تجليات مرجعية أساسا تحملها من واقعها المادي والتاريخي إلى المستوى الذي يجعل اللغة تستوعبها، وبالتالي يصبح ***المرجع منتجا للخطاب*** على العكس تماما من ميزة الأدب الصهيوني، حيث «***المرجع كنتاج للخطاب***» - والتعبير لجاك ديريدا9 - مادامت هناك حاجة إيديولوجية لصياغة معالم فضاء معين، ينبغي أن يصبح له وضع اعتباري متميز واستثنائي في أذهان مَنْ ينبغي أن يخضعوا له أو يَقْبَلُوا به!

إن سحر خليفة ، على هذا المستوى بالذات، تغمس شخصياتها كليا في المعطيات الإيديولوجية والسياسية كما لو كانت تستأنف الحرب الأخرى بأدوات لسانية وثقافية وجمالية. ورغم التصاق هويات هذه الشخصيات بخيارات سَحَر، وتتحدد أساسا في علاقتها بالكتابة الروائية، فإنها تظل في مواقفها وردود أفعالها أكثر انسجاما مع معطيات واقع الصراع ضد الكيان الصهيوني. بمعنى أن الشخصية الروائية في هذا السياق تظل قوية الاحتمال على عكس الشخصية الأنثوية مثلا التي تظل احتماليتها ضعيفة، مقارنة مع ظروف وشروط الواقع الفلسطيني.

واللاَّفِت بهذا الخصوص أن سحر وهي تسوق العناصر التفصيلية لهذا الفضاء تبقى عند أبسط درجات الحكي، فهي تحكي بنمط الحكي كما هو محدَّد اجتماعيا. تماما كما لو أنها كانت تصِرُّ على ألا ترتقي بالفضاء المرجعي إلى مستوى البنية المتخيَّلَة.

إن الفلسطيني (ة) - على نحو ما تقدمه هذه الكاتبة الروائية - موجود لتحصين فضاء ملموس، سواء من اجتياح المتخيل المضاد أو من أي شرخ أو اهتزاز في الهوية الجغرافية في حين أن الصهيوني (كفكرة وكدولة..) جاء ليشيد - بالقوة وبالفعل - ***فضاء متخيَّلاً لهوية متشظية***. ومن ثم، فالكاتبة تتحكم في تحديد المسار العام لشخصياتها كي تجابه منزعا صهيونيا تحكُّمياً يستهدف الهيمنة المادية والرمزية على المرجع الوجودي الفلسطيني.

---

8 - *Ibid.*, p. 87.

9 - Cité par Uri EISENWEIG, Territoires occupés de l'imaginaire juif..., *op. cit.*, p. 51.

تأخذنا الكاتبة إلى داخل فضاء منغلق كي نقضي مع شخصياتها فصولا في الجحيم. ولذلك، فهي تُخْضِعُنا لنظرة مُغْرِضَة مشروطة باستراتيجية المجابهة والصراع، حيث يحق للشخصية الفلسطينية أن تفعل وتقول ما تفعل ما تقول في مواجهة ثقلها المأساوي الرهيب وهي ترى فلسطين تندرج في «*معادلة جغرافية إشكالية*»[10]. وفيما يسعى الوجود الصهيوني إلى تطبيع معالمه وامتداداته في الإدراك الفلسطيني لا يكف هذا الأخير عن *تأريق الوعي الصهيوني*.

هناك حالة توتر قصوى دائمة لم تتوقف إلا في رواية «*مذكرات امرأة غير واقعية*»، حيث ذهبتْ سحر خليفة تغفُو قليلا في الجهة الأخرى لليل، وهي حالة تنتجها العلاقة النافرة بين الفلسطيني والصهيوني، بين صاحب الفضاء ومن جاءَ واغتصبَه. وأكثر من ذلك أيضا، العلاقة النافرة بين السلطة كسلطة – وهي هنا السلطة الإسرائيلية – وبين أولئك الذين تسعى لترويضهم وتطبيعهم والاشتغال بهم.

من هنا يلقي الهاجس الأمني بظلاله على فضاء المحكي: إن الفلسطيني عدوٌّ بالتعريف، أي أنه مصدر لكل شر محتمل! معناه، أنه مهما عدَّلَ الزمن من مستويات العلاقة المطبوعة بالنفور والتناقض والعداء، فالعدو موجود هنا دائما بوصفه *آخر*. ومن ثم، ضرورة عَسْكَرَة الفضاء ليتسنى للسلطة الاستيطانية أن تعيد إنتاج هذا الفضاء، وأن تعيد نسجَ علائقه، وأن تبني من جديد معماره الاجتماعي ونسقه الثقافي والرمزي. ومادامت هذه السلطة قائمة على أساس عسكري فإن خطابها – بما هو عسكري – «*يرى في كل غيرية عدوا له، مثلما يرى رجل الشرطة في كل فردٍ شخصاً مشبوها*»[11]. كما أن زمنه هو، بمعنى مَّا، زمن ثابت: «طالما هناك عدو، هناك خطر. وبما أن سيزيف يضع على رأسه قبعة، فإن الخطاب الأمني لا يمكنه أن ينتهي»[12]. وبالتالي، لا ينتهي التفتيش والمباحث والدوريات والمداهمة والتضييق والرقابة وحظر التجول والمنع والتعذيب والعقاب.

II – فضاء النظام.. ونظام الفضاء:

إن فضاء الاحتلال، فيما يبدو لنا، *فضاء بنيوي*، حيث يحمل كلُّ مكانٍ منه أو أيّ

---

10 - *Ibid.*, p. 25.
11 - *Ibid.*, p. 380.
12 - *Idem.*

شيء في ذاته، طابَعَ بنْيَة بكاملها[13]. ومثلما اعتبرنا الفضاء الأنثوي في جوهره فضاء نفسيا، يمكن اعتبار الاحتلال ***فضاء سياسيا بامتياز***، لكن له أبعاده التاريخية والثقافية والإيديولوجية والرمزية والحقوقية. وبما هو كذلك فإنه يصبح فضاء لتقاطع الاستراتيجيات السياسية والإيديولوجية وتصادمها نظرا للتعارض الجذري الحاصل في المنطلقات وفي الرهانات، ولأن «الحرب ليست بمثابة سعي للتفاهم»، بتعبير تودوروف[14].

لقد علمنا هنري لوفيفر بعمق أن المنظور السياسي عندما يصبح محدِّداً، فلا شيء في الفضاء باستطاعته أو بإمكانه أن ينفلت من هيمنة السلطة وامتداداتها الرقابية، فالسلطة تريد أن تراقب الفضاء بأسره وأن تحفظه منفصلا أو متصلا، متشذرا أو متجانسا مهما كانت الصعوبات والتحديات المطروحة[15]. وذلك إلى درجة يصبح فيها «***فضاء النظام***» متخفيا في «***نظام الفضاء***»، ويصبح هذا الأخير نظاما لبث الخوف والرعب والتوقع المريب: «***كان الظلام قد خيم على المدينة. والشوارع خالية من الناس. والرجال قد لاذوا ببيوتهم خوفا مما تحمله الظلمة من مفاجآت***» (***الصبار***، ص. 81). بل ولبث الإحساسات السالبة، حيث الإحساس بثقل التبدلات ومرارتها والإحساس بكون الفضاء المفتوح يصبح سجنا في عمق النفوس، وتفقد الأشياء طَعْمَهَا وبهاءَها ويخرج المولود من الرحم كما ليتهيأ لموته:

- كل الأشياء أصبحت تافهة: الألوان أصبحت كالحة، الطبيعة ما عادت جميلة، وهي كذلك ما عادات جميلة.. والحياة أصبحت عبارة عن درب أسود كئيب» (***لم نعد جواري لكم***، ص. 21).
- «أخذ يسير وهو يتلفت حواليه حيث اعتاد أن يرى الخضرة تنتشر في كل مكان. لكن المزارع كانت مهجورة، والأشتال ما عادت تغطي سوى رقع متفرقة من الأرض المهملة، وأصوات الدواب التي كانت تملأ الفضاء بثغائها ورغائها ما عادت تموسق الأجواء.

---

13 - انظر حديث غوسدورف عن «فضاء البنية» ضمن المبحث الخاص بالفضاء الأسطوري في كتابه الصادر بالفرنسية:

- GUSDORF, *Mythe et métaphysique*, Ed. Flammarion (Champs), Paris, 1984, p. 101.

14 - تودوروف، نقد النقد، ***مرجع سابق***، ص. 152.

15 - Henri LEFEBVRE, La production de l'espace, *op. cit.*, p. 446.

شيء ما قد تغير. بل كل شيء تغير، والتغيير قد شمل الريف أيضا لا المدينة فحسب. ماذا حدث؟!لج» (*الصبار*، ص. 38)

– «ماذا حدث للدنيا؟! ماذا حدث للناس؟ ماذا فعل بنا الزمن.. والاحتلال! هذه المزرعة الميتة!» (*الصبار*، ص. 40).

– كم كبرت الصبية. لكنها تذبل، ككل الناس في الاحتلال» (*عباد الشمس*، ص. 21).

– «الاحتلال يا أمي لا يرحم الصغار ولا الكبار» (*عباد الشمس*، ص. 29).

– «السجن.. دائما السجن. إذا خرجت للشارع فالسجن بانتظارك وإذا بقيت في المنزل فالسجن بانتظارك. وهناك ما بعد الجسر سجن ضخم، سجن كبير، أحكام عسكرية وزعماء مُؤلّهُون كانوا منك وصاروا عليك. والويل لك كفرد والويل لك كشعب، فبأمرهم كل من عليها فانٍ، ويبقى ذو الجلال والاحتلال» (*عباد الشمس*، ص. 38)

– «إيه يا أبو العز، قسمتنا نشتاق واحنا في قلب البلد» (*عباد الشمس*، ص. 52).

– «طعم الميَّة تغير يا أبو صابر» (*عباد الشمس*، ص. 57).

– «حتى الميَّة نشربها واحنا خايفين» (*عباد الشمس*، ص. 58)

– «القابلة: «اهدأ يا ابني رعاك الله، اليوم اسحبك من رحم الأم وغدا يسحبك رحم الأرض» (*باب الساحة*، ص. 218).

إننا نتحدث عن تبدلات، عن منفى داخلي، عن إحساس بالزمن، عن سجن رمزي ونفسي كبير، عن إحساس بالعزلة وبالخوف وبالذبول وبالتخاذل العربي: «***زعماء مؤلّهون كانوا منك وصاروا عليك***»، عن «هذه المزرعة الميتة»، عن تغير الريف والمدينة...، ولا نتحدث في الحقيقة إلا عن استراتيجية سياسية شاملة يتم تصريفها عبر هذه الشذرات التي تلتقطها الكتابة. إن فضاء هيمنة السلطة هو أساسا «الفضاء الذي تنتشر فيه الاستراتيجيات»[16]. و«ليس هناك في الواقع من استراتيجية إلا لأن هناك مسبقا مشروعا

---

16 - *Ibid.*, p. 354.

سياسيا» كما يؤكد ذلك صاحب كتاب ما يسميه بـ «***فضاءات إسرائيل***»[17]، حيث يعرض لمختلف الاستراتيجيات الإسرائيلية التي يتم بموجبها ضبط فضاء الاحتلال، المادي والبشري والاقتصادي والرمزي، وبالخصوص الاستراتيجية الترابية (La stratégie territoriale) باعتبارها إوالية لمراقبة الفلسطينيين، ولخلق تجانس داخل الكيان الصهيوني نفسه (باعتباره كيانا لقيطا)، ولتصريف وتجسيد المشروع الصهيوني على أرض فلسطين...

طبعا، إن سحر خليفة لا تقدم بحثا تحليليا لمكونات هذه الاستراتيجية الصهيونية، ولكنها كمبدعة تحاول أن تكشف ما يتخفّى من أبعادها وامتداداتها في الهوامش والخُلوات، وفي النفوس. كما تحاول أن ترصد آليات الاستيعاب التي تخرب الذات الفلسطينية وتسعى لتذويب هويتها كي يسهُل إدماجها في طاحونة الدولة الإسرائيلية. ولعل رواية «الصبار» هي الأكثر تعبيرا عن هذه الآليات واشتغالها:

- «ماذا حدث للبلد؟ ماذا حدث للناس؟ ماذا حدث لكم؟ لقد تغيرتم. حتى الصبية يدخنون في الشوارع. ودعايات الأفلام الفاضحة تلطخ الشوارع. والناس يلتهمون الكنافة ويبتسمون. وأنت أيضا تبتسم [أسامة يخاطب ابن خاله عادل بعد عودته من الخارج]. ماذا حدث لكم؟ ماذا حدث للبلد؟ ابطروكم. استوعبوكم. ولا أرى في عيونكم ومضة خجل» (ص. 27).
- «العمل في إسرائيل فرض على عالمنا فرضا. نحن لسنا مَلومِين. ولا التركيب الاجتماعي ملوم. الاحتلال هو الملوم» (ص. 31).
- «– من أين هذا؟

(...)

– هذا خبز يا أستاذ

ورأى في عيني الشاب ملامح الهجوم فاتخذ موقف الدفاع

– هذا خبز يا أستاذ. وكمان الخبز له دين وملة؟ هذا خبز ممتاز مثل الذهب. أمسك الشاب بقالب خبز ورأى عليه طابعا يحمل حروفا عبرية. وكان

---

17 - Alain DIECKHOFF, *Les espaces d'Israël*, Ed. Fondation pour les études de défense nationale, Paris, 1987, p. 161.

- انظر عرضا لهذا الكتاب في ***مجلة الدراسات الفلسطينية*** (بالفرنسية) / *Revue d'études palestiniennes*, n° 27, Printemps, 1988.

القالب جافا كجذع زيتونة رومانية. قال بغيظ:

– خبز من هناك. وجاف كمان؟ يا عيب الشوم.

(...)

– نعم يا سيد من هناك. واللاّ مِين فين؟ كله من هناك يا أستاذ. كله من هناك» (ص. 61).

- «عيب؟ نزلت اشتَغِلْ هناك قُلْتوا عيبْ. قعدت في الدار مثل النسوان قالوا عيب. بعنا الخبز قلتوا عيب. وانت يا أستاذ لابس بنطلون عالموضة وقميص مكوي وبتقوللي عيب! يا عمي مش احنا أول ناس اشتغلوا معاهم. لما كنا لسه دايرين في شوارع نابلس ندوّر على خبز كنتوا حضراتكم دايرين في شوارع تل أبيب تدوروا على شركات تسلمكم وكالات. مضبوط واللاّ لأْ يا أستاذ؟ قول مضبوط واللاّ لأْ...؟» (ص. 62).
- «أنت ما زلت في بداية عهدك بالتحرير. بكرة تتعلم.
- أدُونْ وجيفيرت واسلخلي وشالوم. كل هذا يعني أنك مؤدب ومهذب. أما عرافيم فتعني أنك لص قذر وخنزير ابن قواد. آخر مرة سمعت فيها كلمة عرافيم كانت من سائق إيجيد. لعنت أمه بعزا أبوه. لم يسمع ما قلت ولم يفهم. على الأقل فشيت قلبي. سلاحنا الوحيد يا ابن الأجاويد. والحالة زفت والأجر مضمون. يسحبوا الأرض من تحت رجليك ويقولوا يا حبيبي. عكاريت لا يحترموك إلا وهم محتاجين لذراعك. وعندما تهبط لا يكلف الواحد منهم خاطره برد السلام» (ص. 69).

والواقع أن الكاتبة توقف المستوى السردي ليبدأ مجال سيميائي آخر مع كل مقطع من هذه المقاطع، ليبدأ الواقع الاجتماعي والإيديولوجي القادم من خارج الفضاء النصي. إنه واقع معيش له أنساقه الأخرى (الاقتصادية، الاجتماعية، الإيديولوجية، النفسية، اللغوية...) ويقتحم النص الروائي مسلحا بوقائع، بتحديات، وبأنماط سلوكية جاهزة. وهذا معنى إشارة رولان بارت الذكية: «*ومثلما تتوقف اللسانيات في التحليل عند الجملة، يتوقف*

تحليل السرد عند الخطاب، وبعد ذلك ينبغي الانتقال إلى مجال سيميائي آخر»[18]. أي أن كتابة سحر في بعض مستوياتها وفضاءاتها تغدو - في ظننا - بحاجة إلى أدوات أخرى للقراءة والتحليل غير الأدوات النقدية الأدبية وحدها. تماما مثل الطبيب الجراح الذي يحتاج، لإجراء عمليته بنجاح إلى تغيير المِقَصَّات. صحيح أن طرائق تحليل الاشتغال الإيديولوجي في الكتابة الأدبية يمكن أن تُسْعِفَ إلى حد بعيد، لكنها مع ذلك لا تكفي عندما يتعلق الأمر بروائية لا تتجرد من الفكر السياسي أو من الواقع السياسي، بل على العكس تجعلهما ظاهرة تكوينية أساسية في نصوصها. وأكثر من ذلك لا يتعلق الأمر بتفكير بالصور فحسب، بل بكتابة ذات طبيعة تصورية كذلك[19].

إننا بصدد سلطة سياسية لم تنتج فضاء معينا، لكنها تنشَط في إعادة إنتاجه، كما يوضح لوفيفر ذلك، بوصفه مكانا ووسطا لإعادة إنتاج العلائق الاجتماعية المستجيبة لاستراتيجيتها في الهيمنة والإخضاع والاستيعاب. وطبعا، ففي فضاء السلطة، لا تظهر السلطة كما هي فحسب، بل إنها تَتَسَتَّرُ تحت ***«نظام الفضاء»*** كذلك، حيث تَحْذِفُ، تراوغ وتفرغ كل ما يتعارض معها بالعنف الذي يقتضيه الحرص على الواجهة الخارجية، وإنْ لم يَكْفِ هذا العنف المتستر فبالعنف المفضوح[20]. ومهما يكن، ***فليس في السلطة ما هو سري***، على نحو ما أكده البروفيسور إدوارد سعيد، فهي ***«تتشكل، وتفيض، وتنتشر، وهي تؤسس شرائع للذوق والقيم»***[21]. وبالتالي، فإسرائيل - كما يقدمها النص الروائي لسحر خليفة - لا تشتغل فقط في ممارستها الفضائية كاستعمار استيطاني يصادر الأرض

---

18 - رولان بارت، «التحليل البنيوي للسرد»، ترجمة حسن بحراوي - بشير القمري - عبد الحميد عقار، ضمن مجلة آفاق، ***مرجع مذكور***، ص. 23

19 - انظر التمييز الذي يضعه افنير زيس في دراسته المشار إليها بين الصورة والطبيعة التصورية، ضمن الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ***م. م.***

20 - Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, *op. cit.*, p. 370.

21 - انظر أجزاء من وجهة نظر إدوارد سعيد في نص افتتاحي لمجلة بيادر (الفلسطينية)، العدد 3، خريف 1990، ص. 7. إلا أننا، من جهة أخرى، وبالرغم من أن ليس هناك في السلطة ما هو سري، فليس هناك أيضا فضاء واضح وشفاف. ذلك الذي تكلم عنه ميرلوبونتي في كتابه ***فينومينولوجيا الإدراك*** كفضاء تحظى فيه الاشياء والموضوعات بنفس الأهمية ولها نفس الحق في الوجود. انظر: Maurice MERLEAU-PONTY, La phénoménologie de la perception, *op. cit.*, p. 332.

ويدمر الممارسة الاجتماعية التي وجدها أمامه قائمة، بل تشتغل ايضا كاية سلطة تحاول أن تندَسَّ في الوجدان وفي الذاكرة، وفي الاقتناعات الفردية والجماعية، مراهنة على تأزيم الهوية الفلسطينية وجعل الناس تعيش مأزقية ذاتية في علائقها بالقيم وبالواقع وبالذاكرة.

وعندما تلتقط الكاتبة ذلك الشكل المتطرف لقابلية الناس للسلطة القائمة، فإنما هي تؤكد ضمنيا أن هذا الشكل يصبح السلطة التي تجرد الناس من حقوقها وقدراتها كأنها تريد أن تبدي موقفا تجاه حالة الامتثال الصامت الذي يمليه العجز والإحباط وثقل المنفى الداخلي العميق، وذلك بكونه موتا بطيئا غير معلن، وتعبيرا عن واقع يتحول إلى «***لا واقع لا نهائي***»[22]: «برطع يا سيدي برطع وخلي إسرائيل تخيل وتميل» (***الصبار***، ص. 78).

ينبغي أن نسجل أن سحر خليفة لا تتيح فرصا أكثر ليكلمنا الإسرائيلي مباشرة، اللحظات التي يتكلم فيها في رواياتها يتكلم كجندي في الحدود أو كجندي يداهم البيوت في التفتيش والمطاردة. ربما لأن هناك أدبا صهيونيا مكلف بهذه المهمة مثلما يتكلف الأدب الفلسطيني بمهمة السَّنَد (Le support) الرئيسي للتعبير والتواصل مع العالم من داخل وجهة النظر الفلسطينية المحاربة. لكن مع ذلك، فإن خطاب السلطة الصهيونية ليس بعيدا عن الفضاءات التي تكتبها سَحر خليفة في أعمالها. وهنا ينبغي أن نشير كذلك إلى أن فضاء الاحتلال في هذا المتن هو كذلك فضاء ***خطابي***، والخطاب ليس هنا بالضرورة خطابا لسنيا وإنما يتبدَّى كإيديولوجيا معلقة على كل شيء، لاصقة بكل فضاء: في تحويل الفكرة إلى فضاء مادي وممارسة اجتماعية واقتصادية وعسكرية وأمنية، في تنظيم السنن الثقافية[23]، في مسحة الفضاء الذي يتخذ طابعا دراميا[24]، في جعل الفضاء حقلا لاستعراض القوى، للإرغام والتوترات[25]...

---

22 - Cf., Maurice BLANCHOT, L'espace littéraire, *op. cit*., p. 130.

23 - Steffen NORDAHL LUND, L'aventure du signifiant, *op. cit*., p. 97.

في هذه الدراسة يؤكد سطيفان نوردال لاند أن «الإيديولوجيا أيضا (ودائما) هي التي تنظم حياة السنن الثقافية».

24 - Henri LEFBVRE, La production de l'espace, *op. cit*., p. 450.

25 - يشير هنري لوفيفر (المرجع السابق، ص. 170) إلى المهندس والمنظِّر المعماري فونتوري Venturi الذي لا يرى في الفضاء وسطا فارغا ومحايدا، تشغله بعض الأشياء الميتة، وإنما له صَوْغ جدلي للفضاء (Une dialectisation de l'espace) على اعتبار أن الفضاء حقلٌ للقوى، مليء بالاختلالات والتوترات...

لذلك يتراجع النص الروائي لسحر خليفة باعتباره «مؤسسة أدبية» مع المؤسسة – الطاحونة الصهيونية القائمة في الواقع وفي جسد النص ذاته. وبما أن هذا النص الإبداعي هو جهاز إيديولوجي كذلك، فضلا عن أبعاده المعرفية والجمالية، فهو يأخذ على عاتقه أن يجابه الخطاب الإيديولوجي السائد، الذي ليس في الحقيقة غير الفكرة الصهيونية ذاتها. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار التأكيد الذي يبلوره بيير زيما بخصوص قضايا الكتابة الأدبية، فإن كتابة سَحَر – بخصوص «فضاء المحتل» – «لا يمكن تناولها على المستوى الفردي، ولكنها تحيل إلى الوعي الجماعي»[26]. ومن ثم، نجد أنفسنا أمام فضاء خطابي يصارع فضاء خطابيا آخر، كتابة روائية تحاول إفراغ «الهوية الصهيونية من كل بعد فضائي»[27]، أي من كل شرعية للوجود أو السلطة أو التحكم.

إن الإسرائيلي أجنبي، *آخر*، جسد غريب في أعين الشخصيات العربية الفلسطينية. لا شيء يسعفه داخل العمل الروائي لينتسب إلى هذا الفضاء الذي ليس له: ذاكرته مجرد أداة للانتباه والحيطة والحذر والخوف الدائم من المباغتة، خصوصيته المستديمة هي أنه مجرد «غيطو» يلتصق بالجسد ويعمق غربته وغَيْرِيَّته، قوته العسكرية لا تفعل أكثر من تعميق الأحقاد.

وأهم ما تنجزه كتابة سحر خليفة، شخصياتها الروائية تجاه الاحتلال كما يظهر في فضاء النص، هو أنها لا تُشْعِرُ الآخر بأي اعتراف. حتى عندما لا يكون هناك عمل فدائي أو صراع، فإن الصمت والمناجاة والتعليق الخفيض والمونولوغات تقول كل شيء عن الرفض المطلق.

إنها كتابة تعرف أن الفضاء الأعزل وحده، وبدون إرادة وقبول الآخر (الفلسطيني)، لا قيمة له بالنسبة للإحساس الإسرائيلي. وبتعبير سارتر، «يكفي أن ينظر آخرٌ إليَّ لكي أكون أنا كما أنَا»[28]. وإذن يكفي ألا ينظر الآخر إلى الإسرائيلي لكي لا يكون هو هو. بمعنى آخر، ***طالما لم يعترف الفلسطيني به فهو بلا فضاء، ومَنْ لا فضاء له لا وُجُود له. ومن لا وجود له، بالطبع لن يكون إلا خياليا***. وبالفعل، فإن «الأمة» التي تريد أن تتشكل

---

26 – انظر بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، ***مرجع سابق الذكر***، ص. 23.

27 - Uri EISENZWEIG, *Territoires occupés de l'imaginaire juif: essi sur l'espace sioniste*, *op. cit*., p. 77 et p. 86.

28 - Alain FINKIELKRAUT, *Le juif imaginaire*, Ed. Seuil, Paris, 1980, p. 207.

على أنقاض أمة فعلية حية متواصلة في الفضاء وفي الزمن، و«الأمة» التي تريد أن تعثر لها على فضاء داخل فضاء الأمة الأخرى القائمة شرعيا، ليست أمة بالفعل، بل مجرد وَرَمٍ في الأحشاء.

من هنا يمكننا أن نفهم أيضا لماذا رفضت تلك المرأة (فرح حاطوم) في شريط «ميشيل خليفي» السينمائي «*الذاكرة الخصبة*» أن تتنازل عن وثائق ملكية أرض صودِرَت منها، ولماذا يصر بعض الإسرائيليين دفع المال مقابل تلك الأوراق مع أنهم أصبحوا يملكون الأرض ويتصرفون فيها. فالحجة هنا ليست مجرد أوراق، إنها اعتراف بوجود وإحساس بشرعية وجود. البحث عن الحجة إذن من وجهة نظرنا هو السعي لامتلاك *الجوهر الفضائي* الذي قد يشعر الإسرائيلي بتطبيع فضاء حلمه وتجسيد وطنه التجريدي. الوطن المتخيل لهوية ممزقة.

ويمكننا أن نفهم كذلك، من ثم، عددا من المشاهد التي تسوقها سحر ويظهر فيها الإسرائيلي مستفزا للفلسطيني بدون داع، خاصة أثناء تلاسُن الجند الإسرائيليين في نقط عبور الحدود أو مع الأمهات عند كل مداهمة للبيوت. إنه الاستفزاز الراغب في أن يلفت نظرة الآخر واهتمامه. ففي نظرة الفلسطيني اعتراف بوجود الإسرائيلي، بوجوده معه في نفس الفضاء.

إن الإسرائيلي يأخذ بتلابيب الفلسطيني، يمسك بياقته لكي يجعله يفتح عينيه على فرجة يومية يلعب فيها الإسرائيلي نفسَه دون غَيرية (Altérité) ينبغي الإقرار بوجودها: فضاء مسرحي مفتوح يمثل فيه الإسرائيلي نفسه[29]. والإسرائيلي الذي ترك تراثه الروحي ووطنه في مكان آخر، يحاول أن يعيد إنتاج ذلك من جديد. تَرَكَ فضاء حياته اليومية في وطن بعيد ويحاول أن يخترق فضاء الحياة اليومية الفلسطينية، سواء كأجساد أو كسلع أو كجنسيات متعددة أو كإكراه مادي أو كإرغامات رمزية...، ليستوعب هذا الفضاء الجديد ويصادره لحسابه، حتى لا يظل مقيما «إقامة متخيلة»[30] على الأرض، على هامش أهلها وعلى تخوم نظامهم الاجتماعي: «ونظر في ساعته متلهفا. ثم أخذ يرقب إشارات المرور وقد تراكمت أفواج السيارات من حولها. وكانت الشوارع مزدحمة. والأرصفة مغطاة بشتى أصناف البشر. شرقيون. غربيون. آسيويون. إفريقيون. أوروبيون. وأمريكان.

---

29 - *Ibid.*, p. 208: «J'étais simplement le comédien de moi même».
30 - *Ibid.*, p. 215.

مختلف الجنسيات. مختلف العروق. مختلف الألـوان. وبـاتوا يحملـون جنسية موحـدة تنتمـي للشرق الأوسط» (الصبار: صص. 47-48).

□□□

ليس هناك حياد في الفضاء الروائي، وفي المحكي الأدبي عموما، كما نبهنـا إلى ذلـك جان إيف تاديي[31]: كل فضاء هو ضد فضاء آخر. ونحن نعـرف أن «النـص يظهـر، رغمـا عنـه ورغـم نوايـا الكاتبـ(ة)، التناقضـات الإيديولوجيـة الـتي لا يمكـن حلهـا في الواقـع الاجتماعي. فهو لا يمثل الإيديولوجية ولكنه يعرض لها مع إظهار تناقضاتها وفجواتها: «من هنا كانت فكرة أن النص الأدبي ليس تعبيـرا عـن الإيديولوجيـة («صياغتهـا في كلمـات») بقدر ما هو إخراج لها (mise en scène) وعرض لهـا في عمليـة تنقلـب فيهـا الإيديولوجيـة بشكل ما ضد نفسها...»[32].

هكذا نعثر على علاقة أخرى بين سـحر خليفـة ككاتبـة والشـخصية الإسـرائيلية في الواقع وفي الكتابة: شخصية ممثلة.. لا تمثل إلا نفسـها، وكاتبـة تتكلـف بـالإخراج بمـا هـو كشـفٌ وإضـاءة وتحويـل «فضـاء فـارغ» إلى مشـهد[33]، حيـث يتداخـل الفضـاء الجغـرافي والطوبوغرافي بالخطاب اللساني، وحيث يندَسُّ الإيديولوجي في المشهد ليلعب دوراً أساسيا في إنتاج الفضاء الروائي، وفي إنتاج المعنى.

---

31 - Jean Yves TADIE, Le récit poétique, *op. cit.*, p. 61.

32 – باليبار وماشري: عن بيير زيما: النقد الاجتماعي، م. م.، ص. 59.

33 – يرى بيـتر بـروك، المخـرج المسـرحي البريطـاني الكبـير، في «**الفضـاء الفـارغ**» أن الإخـــراج المسرحي يبدأ من أبسط فعل: «أستطيع أن أتنـاول أي فضـاء فـارغ وأسميـه مشـهدا. يكفـي أن يَعْبُرَ شخص ما هذا الفضاء الفارغ بينما يكون شخص آخر بصدد النظر إليه لكـي يصبـح فعـلٌ مسـرحي جاهزا». انظر: Peter BROOK, L'espace vide - *Ecrits sur le théâtre*, Ed. Seuil, Paris, 1977, p. 25.

كشف الظنون

(على سبيل الخاتمة)

.I

هي ذي إذن محاولة لقراءة سحر خليفة:

قراءة طمحت إلى إنصاف كاتبة روائية عربية ظلمتها قراءات نقدية حيث كان ينبغي أن تُنْصَفَ وأن تُقْرَأَ قراءة عاشقة، وأن يُوَجَّهَ إليها النقد حيث لا يمكن السكوت على عدد من أخطاء الكتابة والإبداع.

قراءة أيضا فيها إعادة اعتبار لمكون أساس من مكونات الخطاب الروائي، وهو **الفضاء**. وخاصة عندما يكون هذا المفهوم هو جوهر كتابة أدبية قد لا تكون لها أية قيمة بدون التركيز عليه وإعلاء شأنه في كل قراءة.

قراءة، من جانب آخر، تعرف قدرها وتعرف ما تريد. ومن ثم، فقد اختارت الجوانب التي ترى ضرورة إبرازها - الآن على الأقل - ذلك «**أنني لم أقل أشياء كثيرة: وبعضها ظل في منطقة الصمت لأن التلفظ بها سيكون سابقا لأوانه في الوقت الراهن**» على نحو ما عبَّرَ عنه بعمقٍ إلْرُود إبش[1]، ربما لكثافة المادة التي تستلزم الاكتفاء بما هو ممكن، وربما لاتصال دراسة الفضاء في كتابة فلسطينية بواقع سياسي وإيديولوجي يحتاج إلى نضج الشروط والظروف، وربما لكون هذه القراءة اختارت مقاربة تجربة روائية: ***فلسطينية وكتبتها امرأة***، أي فيها بعضٌ مما يخيف و«ما يخيف في

[1] - إلرود إبش، التلقي الأدبي، ترجمة محمد برادة، *م. م.*، ص. 35.

الكتابة هو ما تُحَفِّزُ عليه من انتشار للوعي»[2]، من إثارة للقلق وتحريض على الرفض والشَّغَب والمساءلة.

.II

حاولنا أن تكون هذه القراءة نقدية، أن تكون نقدا للوعي، وعي كتابة سردية عربية فلسطينية معاصرة بالفضاء وبالمعنى. ذلك أن «**كل ما يتبدى للوعي وكل ما يوجد بالنسبة للوعي هو عموما معنى**»[3]. ولقد قرأنا طويلا السرد الروائي والقصصي الفلسطيني، وبغض النظر عما حققه بعض الشعر الفلسطيني في تمثله الجيد العميق للإشكال الفضائي، يمكننا القول الآن إنه لأول مرة، ربما، تتوقف كتابة روائية فلسطينية في استبطان إشكالات الفضاء داخل الأرض المحتلة وتفكرها. وذلك لا بوصفها حنينا أو استرجاعا، وإنما كتابة تعيش الفضاء وتكتبه، بل وتعيش مشاكل نمذَجَته وتمثله واحتماليته عن قرب، أي كيف تنتظم العلاقة الجمالية بين الفضاء المرجعي والفضاء بوصفه بنية مُتخيَّلَة.

لذلك جاءت «**قراءتنا تحويلية**»[4] كذلك. فقد حاولنا أن نتسلَّلَ إلى طيات النص الروائي عبر امتداده في خمس روايات، هي: **لم نعد جواري لكم، الصبَّار، عبَّاد الشمس، مذكرات امرأة غير واقعية، باب الساحة** لنسهم في بناء المعنى وإثراء الحقل الدلالي لهذه التجربة.

صحيح، لا يبدو أن سَحَر خليفة مهتمة بأن تكون لها «*إشكالية سردية*»[5] مما معينة، مما قد يجعل الكثير من الأفكار حول الفضاء الأدبي غير قابلة للاختبار. والمشكلة تكمن في أن عددا من العوائق التي تلقي بها كتابة سحر خليفة أمام القارىء

---

2 – كاظم جهاد، في تقديمه لترجمة ديريدا، الكتابة والاختلاف، *م. م.*، ص. 33.

3 – ديريدا، مواقع (حوارات)، *م. م.*، ص. 32.

4 – *نفس المرجع*، ص. 62.

5 – *نفسه*، ص. 56 – ويمكننا أن نشير إلى بعض التجارب الروائية العربية التي تأخذ على عاتقها الانشغال لا بمتن حكائي فقط، بل بتشييد بناء سردي إشكالي يمتحن القراءة ويطاولها بأسئلته (صنع الله إبراهيم – إلياس خوري – سليم بركات – محمد برادة – أحمد المديني – الميلودي شغموم – جمال الغيطاني – حيدر حيدر – محمد عز الدين التازي...)

المتمحص تجعله لا يستطيع أن يبرهن على أهمية بعض الأفكار إلا بالحدس. ونحن نعرف أن الحدس وحده لا يكفي لنعرف عمق الأشياء وجوهرها. إنه مجرد ***«وسيلة للاقتراب قليلا من الحقيقة، ولكنه ليس في النهاية حقيقيا»***[6]. لكن سحر مع ذلك تتيح إمكانية هائلة للحديث عن موضوعاتية فضائية (Une thématique de l'espace). فقد أظهرت وعيا متناميا، من رواية لأخرى، بأهمية الفضاء في تعميق وبلورة التيمات النفسية والوجودية والإيديولوجية المختلفة إلى درجة أن الفضاء يصبح أحيانا تيمة حقيقية للكتابة، موضوعا لتأملها فيما بدا لنا نوعا من التَّفْضِيَة المحتشمة.

من هنا نظن أن الفضاء سيغدو مستقبلا انشغالا مركزيا في كتابة سحر خليفة عندما تتخلص من كل ما تراكم في جسدها من ازدحام إيديولوجي ونفسي. سيحدث لها – في نظرنا – ما يحدث لابن المدينة الذي تتغير نظرته لمدينته عندما يراها لأول مرة فارغة من أهلها، حيث يتخلص قليلا من ازدحام الأجساد البشرية الذي يلهيه عن تأمل المعمار وتفاصيل الواجهات والأرضية وغيرها. ذلك أن ما كرست له كتابتها حتى الآن من قضايا واهتمامات، وما ضمنته رواياتها من قول إيديولوجي أو سياسي ذي وطأة ثقيلة، ظل يربك كثيرا شعرية الكتابة، شعرية الفضاء أساسا.

إن سَحَر التي كتبت ***راهن الفضاء*** الفلسطيني روائيا مدعوة إلى التساؤل حول ***مصير هذا الفضاء***، روائيا كذلك. والحق أن سحر ليست هي نفسها في مجموع مراحل مطولتها الروائية، إنها أضعف وعيا وتجربة في رواياتها الأولى وأنضج في ***«باب الساحة»***، لكن آليات الكتابة والوعي السردي بحاجة إلى جهد إضافي مكثف. وذلك، للرهانات التي تتحملها سَحَر بوصفها روائية مصارعة على جبهات متعددة، ولا تنقصها الجرأة وروح الحوار والإنصات.

.III

من الواضح أن كتابة سحر خليفة تحاول صياغة وإبداع الهوية من جديد ضمن تفاعل معقد مع الواقع والتاريخ، لكن حسها النسائي المفرط – والذي يبلور في الغالب

---

6 – انظر: «حوارا مع كارل بوبر»، ضمن كتاب حوارات في الفكر المعاصر، إعداد وترجمة محمد سبيلا، م. م.، ص. 77.

رؤية مائلة وفكرا تدميريا – يُعِيق إمكانيات الإمساك بمصادر الواقع، خاصة منها اللغة والفضاء، ويجعل الكتابة في النهاية حبيسة تقاطب مركزي فضلنا عدم إعطائه اعتبارا كبيرا خشية الاختزال، ونقصد ما أسماه باشلار في «***شعرية الفضاء***» بـ «***جدلية الداخل والخارج، جدلية ترتد إلى جدلية للمنفتح والمنغلق***»[7]، بحيث كنا نجد الكاتبة عند كل فضاء أنثوي تستبطن العالم الخارجي، تدخله إلى قمقم نفسي خانق ولا تسمح لفكرتها عن المرأة أن تصبح مشروعا أو معنى راسخا قابلا للانتشار والإقناع والانتظام في التاريخ. كما كنا نراها في فضاءات أخرى (فضاء الاحتلال مثلا) تتعامل مع الواقع تعاملا سياسيا واضحا، أي تنتقل من ***إيديولوجيا الفردية*** والإدراك الذاتي (حيث منطق الذات والداخل) إلى ***إيديولوجيا عمومية*** حيث الوعي النقدي متّقد والإدراك يكاد يكون مفتوحا كليا على معطيات التاريخ والمجتمع، حيث يوجد ***هذا المجتمع قائما على القمع الخالص، ومحصلة آلية لِلَعِب قوى متناحرة لا نتاجا للعفوية الواعية للأفراد الأحرار***[8]. ومن هنا يمكننا أن نعتبر أن لفضائية الكتابة الروائية (Spatialité) وظيفتين أساسيتين: من جهة، الوظيفة «***الباطنية***» للفضائية التي اشتغلت في الفضاء الأنثوي وفي فضاء الهوية أساسا، ومن جهة أخرى الوظيفة «***البرانية***» للفضائية التي ظهرت نشيطة في فضاء اليومي وفضاء الاحتلال مثلا. وقد تساءل هنري ميتران عما تعنيه الوظيفة «الباطنية» للفضائية لدى دوني برتران في تقديمه لكتاب هذا الأخير «***الفضاء والمعنى***»[9]، لكنها بالنسبة لسحر خليفة فقد كانت لها أهمية تنشيط آليات استبطان العالم الخارجي وتحويله إلى مشاعر وأحاسيس وردود فعل ذاتية، في حين لعبت الوظيفة «البرانية» للفضائية دورا معاكسا تماما من حيث أسْعَفَت الكاتبة، عبر صوتها الطاغي في كتابتها وعبر شخصياتها، على إخراج الطاقات الكامنة لتصيد مشَاهِد العالم الخارجي وتصيُّد لحظاته وتفاصيله.

إن السؤال المركزي الذي تطرحه كتابة سَحَر في النهاية هو: كيف تتشكل

---

7 - G. BACHELARD, La poétique de l'espace, *op. cit.*, p. 20.

8 – ماكس هوركايمر، ***النظرية التقليدية والنظرية النقدية***، ترجمة مصطفى الناوي، مراجعة مصطفى خياطي، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1990، ص. 21.

9 - D. BERTRAND, L'espace et le sens, *op. cit.*, p. 11.

تجربة ترتبط فيها العلاقة مع الذات بالعلاقة مع الآخرين؟[10] وبالتالي، كيف يمكننا صياغة هوية لا تتحدد كوحدة في السلوك أو كثبات في الفكر والأحاسيس والتعلق بالفضاءات والأمكنة والأشياء؟

بحوفي الحقيقة، وهذا ما حاولنا التأكيد عليه بإلحاح، لا يمكن فهم بنيات الفضاء الروائي للكاتبة الفلسطينية الكبيرة إلا في سياق نظام إيديولوجي واضح المعالم. كتابة تتغذى على إيديولوجيا وتحاول تفجير أخرى. لها نسقها الإيديولوجي وتجابه نسقا إيديولوجيا هو نفسه الذي يحدد نظرة الاحتلال للفضاء وشكل تأثيثه وللسلطة القائمة وإرغاماتها. من ثم أكدنا على أن سحر خليفة، وهي تكتب فضاء متخيلا مشدودا رغم كل شيء إلى نموذجه المرجعي الملموس، تجابه ***فضاء متخيلا آخر*** مشدودا على العكس إلى يوطوبيا مرجعية، إلى متخيل آخر كامن في الفكرة الأصلية التي كانت مجرد حلم فأصبحت واقعا، أو أمرا واقعا بالتحديد.

لذلك، يمكن القول إن فضاءات سَحَر وأمكنتها كانت تتبدَّى في الكتابة ***إيديولوجية بامتياز***، سواء من حيث اختياراتها وتشكيلها أو من حيث كونُها سَنَداتٍ (Supports) لصراع إيديولوجي بين الفضاء الفلسطيني الراسخ واليوطوبيا الصهيونية من جهة، وبين الفكرة النسائية الفلسطينية الغاضبة والاقتناعات المنغلقة للرجل الفلسطيني من جهة أخرى.

أما الشخصيات الروائية، وبرغم ما يمكننا تسجيله حول طبيعتها غير التلقائية وغير الحرة، فقد تحددت مصائرها بقوة هذه الفضاءات المعمَّدَة بالإيديولوجي. ذلك أن الفضاء العام للكتابة لم يتح للشخصية أن تتبلور. لم يتح لها كذلك أن تنتَصِر. ولذا، يمكن اعتباره ***فضاء إعاقة***. فضاء انشطار شامل: الشخصية الإسرائيلية منشطرة بين تراث المتخيل الصهيوني وما يطرحه الواقع من تحديات وأسئلة مؤرقة، والشخصية الفلسطينية المنشطرة بدورها بين وعيها الذاتي وتجربتها الشخصية المرة من جهة وبين مستلزمات الانتماء الوطني من جهة أخرى، بل وتعيش حالة انشطار بين رفض

---

10 – هذا السؤال الذي سبق أن طرحه فوكو وتوقف عنده: انظر حوار ميشيل فوكو ضمن كتاب «حوارات الفكر المعاصر»، ترجمة محمد سبيلا، *م. م.*، ص. 128.

الاحتلال ومجابهته الشرسة وإمكانية معايشته (ولم لا.. إعلان تصالح معه في ظل تآكل خفيف للهوية الجماعية، على الأقل كما لمسنا ذلك في أمثلة عـابرة لم تؤثـر كمـا قلنـا على المسار العام لطروحات هذه الكاتبة الروائية؟!).

لذلـك، ينبغـي التسـاؤل: كيـف يمكـن ان تكـون هنـاك ***«هويـة – قائمـة بـين خطابين»*** ؟[11] فلسطيني يتنازعه خطاب الذات والنزعات الفردية، ثم خطاب الانتمـاء، والتواصل والهوية الجماعية، وإسرائيلي وَجَدَ نفسه في مواجهة قَدَر رهيب ليس بإمكانه رفضه ولا قبوله، مما جعله يعيش دورا ملتبسا: ***«دور الضحية»*** و***«دور البطل»***[12]، في فضاء من الالتباس الشامل.

.IV

لا نريد لهذه الخاتمة أن تكون تلخيصا لدراستنا ولا تكرارا لما قلناه في مدخل أو تمهيد أو في هذا الفصل أو ذاك، لكن يبقى أن نقف عند جانب آخر، ***فضائي بامتيـاز***، ويمكنه أن يضيء بعض أبعاد هذا المتن الروائي، وهو فضاء الغلاف اساسا، سواء علـى مستوى صورة الغلاف أو عنوان الرواية أو طريقة تقديم الغلاف ذاته للقراء مما يحتـاج في الحقيقة إلى دراسة متكاملة.

وعموما، لا يهتم النقـد العربـي بهـذا الجـانب رغـم أهميتـه القصـوى، معرفيـا وجماليا، بل ولصلته العميقة بالحقل التداولي للنـص الأدبـي العربـي. وربمـا كـان ذلـك عائدا إلى ما يطرحه الفضاء البصري والحقل الإستيقي بشكل عام في السـاحة الثقافيـة العربيـة. لكـن ينبغـي أن نسـجل أيضـا اهتمـام بعـض النقـاد المغاربـة بدلالـة الغـلاف وجمالياته وإسهامه في تشكيل معنى النص[13].

---

11 - Uri EISENZWEIG, Territoires occupés de l'imaginaire juif..., *op. cit.*, p. 375.

12 - Alain F., Le juif imaginaire, *op. cit.*, p. 48.

13 – انظر على سبيل المثال: عبد الفتاح كيليطو: **الغائب**، دار توبقال للنشر، الدار البيضـاء، الطبعـة الأولى، 1987 (الخاتمة، ص. 91)، وعبده حيران، «لعبة الغلاف في "العبة النسـيان"»، ضمـن الملحـق الثقافي لجريدة ***الاتحاد الاشتراكي***، العدد 231، فبراير، 1988، وأحمد فرشوخ، «لعبة الغلاف في لعبة النسيـان»، ضمن الملحق الثقافي لجريدة ***الاتحاد الاشتراكي***، العدد 213، فبراير 1988...

ولعل أهم ما يثير في أغلفة روايات سحر خليفة، أخذا بالاعتبار درجة معينة من التواطؤ الذي يبديه كل كاتب مع أغلفته وكذلك ضرورة التحوّط التي يفرضها احتمال اعتباطية الإنجاز أو عدم موافقة الكاتبة مسبقا على شكل أغلفة أعمالها. لكن في كل الأحوال، ثمة علاقة واضحة بين الرواية كنص أدبي مكتوب والشكل الذي تظهر به للقراء: ما يتعلق بصور الغلاف، اللون، نوعية الحروف الطباعية، العنوان، ترتيب إسم الكاتبة، نوعية الورق، الحجم، إلخ. وبالتالي لا يمكن للغلاف أن يكون محايدا أو غير ذي موضوع في تشييد معنى النص والتأثير على مستوى توقعات القارىء ودرجات الانتشار وطبيعة التداول فيما يمكن إدراجه في باب سوسيولوجيا الثقافة.

وإذا كان الأستاذ عبد الفتاح كيليطو اعتبر أن صورة الغلاف نوع من الشرح، وأنها ***ككل شرح تضيف شيئا إلى النص وقد تعرض بعض التفاصيل التي لا توجد في النص***[14]، وإن كنا لا نرى في ذلك – على الأقل في سياق دراستنا هذه – شيئا من «عجائب الاتفاق»، فإن الناقد المغربي عبده جيران قدَّم جهدا نظريا وتطبيقيا جيدا، خصوصا ما يتضمنه الغلاف من مكونات التلقي التواصلي، وما يقترحه على مستوى شرط ***التعاقد*** ومحتواه الرمزي أو الإيضاحي، والمؤلف بوصفه «مالكا للبلاغ الأدبي»، أي كل ما يهم ***تصرفات التواصل*** التي يبديها كل غلاف.

«إن الصورة تظل على ظهر الغلاف قصدية بالمعنى الذي أرساه رولان بارت بصدد تحليل الصورة الإشهارية، ما دامت تطمح إلى أن تكون ترجمة ما للمحتوى الإيضاحي، وقد تكون لا قصدية – في نفس الآن – وفق التحليل النفسي كما أرساه فرويد بصدد اللوحة»، يؤكد جيران في دراسته، معتبرا من جانبه أن الصورة لا تعمل في الغلاف ***«سوى على مضاعفة دلالة الخطاب وتدعيمه وترجمته»***[15]، ومن ثم نعتبر أن سحر خليفة، سواء كانت هي مَن اقترَحَ صور أغلفتها أو تواطأت بقبولها

---

14 – كيليطو، الغائب، *مرجع سابق*، ص. 91.

15 – عبد جيران، «لعبة الغلاف»، *م. م.*

مقترحات لفنانين آخرين[16]، لها أساسا حرص على إبراز انشغالها النسائي أكثر من أي انشغال آخر تضمنته كتاباتها. إن صورة المرأة هي التي تملأ العين وتمنح أغلفة الروايات خطابا يشي بخطاب الروايات قبل قراءته. وخطاب الغلاف كما يظهر في روايات سحر لا يشكل عتبة أولى للقراءة فحسب، بل ويفرض سلطته كاملة على القارىء ويمنح النص هوية بصرية ينبغي أن نقبلها كإحدى هويات النص، ***«فالغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارىء، قبل النص نفسه، فهو ينتزع السلطة من النص ويتحدث باسمه إلى إشعار جديد، فهو الناطق بلسانه، يقدم قراءة للنص، وبالتالي يضع سمات النص وعلاماته وهويته»*** [17].

إن المرأة ذات الأذرع الثمانية محمَّلَة بكل ما يؤشر إلى تعدد وظائفها ومتاعبها (أواني، مكنسة، بندقية، حقنة، كتاب، رضاعة...) في صورة غلاف ***«لم نعد جواري لكم»***، كافية لتقول كل شيء[18]، وينضاف إليها مشهد المرأة وهي تقف في مقدمة الصورة وخلفها أجمة وكأن الرسالة الأيقونية تقول شيئا عن علاقة الشجرة بالغابة (من يخفي من؟). هذا بينما تقف المرأة في صورة غلاف «مذكرات امرأة غير واقعية» برأس له أذن قطة مغمور بما يشبه البخار في إشارة إلى المرأة «الهوائية» أو «غير الواقعية» كما تصفها الرواية[19]. وطبعا لا تنسى الرسالة التفاحات الحمراء كما ظهرت في

---

16 – نلاحظ أن غلاف «**لم نعد جواري لكم**» من تصميم نيكول برسودر، وغلاف «**مذكرات امرأة غير واقعية**» من تصميم مهى نصر الله، وغلاف «**باب الساحة**» من تصميم نجاح طاهر، في حين لم تشر دار النشر إلى مصمم غلاف كل من «**الصبار**» و«**عباد الشمس**»، وهي عادة غير محمودة إطلاقا. (نشير إلى أغلفة الروايات في الطبعات التي اعتمدناها في دراستنا هذه).

17 – أحمد جاريد، «الغلاف فضاء آخر للصورة»، مداخلة في **ملتقى وطني حول «الدور التربوي والتعليمي للصورة»**، انعقد بجامعة مولاي إسماعيل، كلية الآداب بمكناس (المغرب – العدد الثالث – سلسلة الندوات – 1992).

18 – في نص «**لم نعد جواري لكم**» (الصفحة 146) نقرأ عن «شكري» يؤنب إيفيت زوجتَه وهي ترد على مرأى ومسمع من سامية وسميرة: «لسنا في عصر الحريم يا مولاي!». وتصف الأعمال المنزلية: ***«هذه الأعمال التافهة باستطاعة أية فتاة محدودة الثقافة والإمكانيات أن تقوم بها!»***

19 – تقول «عفاف» بطلة «مذكرات امرأة غير واقعية» في مونولوغها الطويل (الصفحة 35): «صممت أن أقوم برسم لوحة لامرأة نصفها آدمي والنصف الآخر قطة. أو أن أرسم امرأة تنظر في

النص فتقشر في الغلاف الأول واحدة وتشطر أخرى في الغلاف الأخير للرواية. وللتفاح - كما نعلم - علاقة إيروسية وجنسية لها تاريخ يعود إلى جدنا آدم مثلما لها تراث جمالي في التصوير العالمي (تراث «الطبيعة الميتة» وتفاحات الفرنسي بول سيزان (1839 - 1906)، أشهر من نار على علم). أما النساء الثلاث وهن وراء البوابة الحديدية في صورة غلاف ***«باب الساحة»*** فيظهرن في لحظة انتظار أو ترقب أو اندهاش أو تساؤل. هذا بينما ظهر غلاف كل من ***«الصبار»*** و***«عباد الشمس»*** أضعف الأغلفة دلاليا، خاصة من حيث رسم نبات الصبّار وزهرة عباد الشمس مما يضعف من إمكانية التوقع لدى القارىء. وطبعا، فهوية نساء الأغلفة يكشف عنها لباسهن المطرّز تطريزا فلسطينيا واضح المعالم.

وبما أن خطاب الغلاف ليس عناصر إيقونية (صورية) فقط، فإن إسم المؤلفة وجنس الكتابة (رواية) واسم الهيأة الناشرة (دار الآداب) وعنوان الرواية تشكل عناصر لسنية في الخطاب نفسه. فإذا ظل المعنى خفيا بين طيات الصور أو التباسها فإن هذه العناصر اللسنية تضيف اقتراحات واضحة المقاصد والوظائف لجعل التعاقد بين سحر خليفة وقرائها المفترضين ممكنا وقابلا للتنفيذ والتأكيد. ولعل العنوان بالذات يظل أكثر هذه العناصر إثارة لفضول التحليل والمقاربة. وذلك لما توفره العناوين عادة - بتعبير سوزان سونتاغ[20] - من ***«إمكانية إضافية»*** لفهم النص الأدبي.

إن عنوانا مثل «لم نعد جواري لكم»، بكل هذا النفي والجزم، يعلن عن خيار نسوي قاطع وحاسم وواضح من شأنه أن يوجه القراءة من البداية. كما أن ***«الصبار»*** و***«عباد الشمس»*** بوصفهما عنوانين يحملان بعض أسماء النبات يحيلان مباشرة على علاقة مفترضة مع الأرض ويؤشران إلى معنى له خطابه الجاهز حول عالم معيَّن يُفتَرَض أن يعثر عليه القارىء داخل النص الذي سيُدْعَى لقراءته عندما يجتاز عتبة الغلاف. أما ***«مذكرات امرأة غير واقعية»*** فهو عنوان كتاب لم تتم فيه الإشارة مطلقا، لا في الغلاف ولا داخل الكتاب، إلى جنسه الروائي. كأن هناك رغبة مبطنة لحمل القارىء

المرآة وترى قطة. أو أن أرسم امرأة جهنمية لها عينا قطة جميلة، فإذا حدّق رجل في عينيها رأى بؤبؤين كثقبي الإبرة ينفتحان ويتسعان حتى ينفرشا على كرتي العينين فيصرخ ويركض جريا».

20 - Susan SONTAG, L’écriture même..., *op. cit.*, p. 26.

على الاعتقاد مسبقا بأنه مقبل على قراءة ***مذكرات حقيقية*** (وهو جنس أقرب إلى الرواية والكتابة الأدبية عموما) ***لامرأة غير حقيقية***، ***«هوائية»*** (الرواية، الصفحات: 5-6-7-8-34-58-95-112-129-130). وهو عنوان لا يخلو كسابقه «لم نعد جواري لكم» من إثارة أو استفزاز يأخذ بعين الاعتبار ضرورة استدراج قراء جدد، إضافة إلى القراء التقليديين للكتابات الروائية العربية. أما عنوان ***«باب الساحة»***، فهو يؤشر إلى اسم مكان يجعلنا نتوقع كقراء مسبقا بأن النص سيقدم رواية لأحداث مسرحها مكان يحمل نفس الإسم.

والعنوان لدى سحر خليفة على العموم يكشف قبليا عن محتوى النص أو معالمه الأساسية. العنوان بهذا المعنى ***«علامة واصفة»*** (Un méta-signe)[21] يبعث بالقارىء لا إلى محتوى النص الذي سيُقرأ، وإنما يبعث به كذلك - في هذه التجربة - إلى طبيعة صاحبة النص نفسها، سواء بوصفها المرأة التي نلتقيها خارج الكتابة، أي بوصفها إنسانة تعيش وجودها البيوغرافي، أو بوصفها مبدعة لها امتدادات معينة في النص. وهي علاقة قائمة كما أوضح ذلك باختين[22].

إن عناوين سَحَر، بمعنى ما، ***عناوين براغماتية*** تحاول أن تضمن للنصوص قراء إضافيين. وذلك بإبراز أبعاد التوتر الجنسي أساسا الذي تعمقه الصورة أكثر، وبإثارة الفضول والاهتمام ورغبة الاقتناء. ومن ثم، فالعناوين ***«تكمل رأسمالا إيديولوجيا»***[23] تتبعنا كيف شيدته وصرفته الكاتبة على امتداد مطولتها الروائية. كما يمارس وظيفة معرفية من حيث يوجه ويبرمج سلوك القارىء وينمذج مسبقا طريقة تلقي النص وتفكيكه[24].

ومع أن هذه العناوين تحاول أن تكون نفعية، على قدر من الوضوح المثير للفضول، فإنها مع ذلك تظل تحجب أبعادا أخرى للنصوص تحتاج إلى قراءة متمحصة

---

21 - Henri MITTERAND, «Les titres des romans de Guy des Cars», in Claude Duchet et autres: *Sociocritique*, *op. cit*., p. 90.

22 - M. BAKHTINE, Esthétique et théorie du roman, *op. cit*., pp. 394, 395, 396).

23 - Henri MITTERAND, «Les titres des romans...», *op. cit*., p. 91.

24 - *Ibid*., p. 91.

يقظة. وتلك إحدى وظائف العنوان الإيديولوجية التي تغري بالدراسة الهادئة العميقة.

.V

ومهما يكن، فإن الكتابة الروائية لسحر خليفة تثير شهية القراءة، خصوصا بالنسبة لأبعادها الفضائية الثرية. وقد حاولنا أن نقرأ جانبا من شساعة هذا المتن، ويبقى أن يتم الاهتمام بالمكونات الأخرى (الزمن، الشخصيات، اللغة...). كما أن هناك مهمة علمية تقتضيها حاجتنا إلى نقد الوعي الفلسطيني عبر الكتابة الأدبية (الشعرية والسردية)، مما يستلزم توسيع مقاربة مفهوم الفضاء في كتابات أخرى، ولم لا.. إنجاز دراسة مقارنة - على هذا المستوى - بين متن سحر خليفة ومتون روائية فلسطينية أخرى (غسان كنفاني، جبرا إبراهيم جبرا، إميل حبيبي، يحيى يخلف، رشاد أبو شاور، ليانة بدر...)، وهو ما يحتاج إلى جهد وإمكانيات تتجاوز قدراتنا المحدودة راهنا.

البيبليوغرافيا

المتن الروائي

1 - *لم نعد جواري لكم*، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1988. (181 صفحة من القطع الكبير، غلاف الرواية بالألوان من إنجاز وتصميم: نيكول برسودر). وتبدو إشارة دار النشر إلى أن الطبعة هي طبعة أولى غير دقيقة، أو ربما تقصد بها طبعة أولى خاصة بلبنان مثلا. إذ أن الطبعة الأولى لهذه الرواية ظهرت - حسب «*موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين*» لمؤلفه أحمد شاهين - بالقاهرة سنة 1975.

2 - *الصبار*، دار الآداب، بيروت، بدون إشارة إلى رقم الطبعة أو تاريخها، حسب مستلزمات النشر الضرورية. لكن «*موسوعة كتاب فلسطين..*» تشير إلى أن الرواية نشرت سنة 1978 بالقدس. كما نقرأ على ظهر الغلاف الأخير لرواية «*لم نعد جواري لكم*» إشارة دار النشر إلى أن الأمر يتعلق بطبعة جديدة لروايات: لم نعد جواري لكم - الصبار - عباد الشمس.(176 صفحة من القطع الكبير)

3 - *عبّاد الشمس*، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1987. وتشير الموسوعة المذكورة آنفا (ص. 209) مثلما هو مشار إليه في الطبعة الثالثة نفسها إلى أن الرواية طُبِعَت أول مرة في بيروت سنة 1980 (279 صفحة من القطع الكبير).

4 - *مذكرات امرأة غير واقعية*، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1986، وهي الطبعة التي اعتمدناها في هذه الدراسة. لكن لا نعرف لماذا أشار صاحب «*موسوعة كتاب فلسطين..*» إلى أن هذه الرواية طبعت في بيروت سنة 1988، وهل يتعلق الأمر بطبعة ثانية؟ (لا علم لنا بها)، الغلاف من تصميم مهى نصر الله - 150 صفحة من القطع المتوسط.

5 - *باب السّاحة*، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1990. في الموسوعة الفلسطينية المذكورة يُشَارُ إلى طبعة للرواية في بيروت سنة 1991 (لا علم لنا بها). (أما تصميم الغلاف فمن إنجاز: نجاح طاهر، 223 صفحة من القطع المتوسط).

المصادر والمـراجـع:

في هذا الثبت البيليوغرافي (بالعربية، والفرنسية والإنجليزية)، نثبت المصادر والمراجع التي اعتمدناها في دراستنا هذه. وتنبغي الإشارة إلى أن هذه المرجعيات هي من ثلاثة أنواع:

1 – مرجعيات تتصل بالجوانب المنهجية والإجرائية وصيغ تصريفها، أخذا بعين الاعتبار طبيعة وخصوصية المتن الروائي المدروس.

2 – مرجعيات خاصة بمفهوم الفضاء ومختلف تطبيقاته وتجلياته؛ في الحقل السردي بالخصوص. وكذا خاصة بالرواية العربية، نظرية وتحليلا نقديا.

3 – ثم هناك مرجعيات عامة، ذات طبيعة معرفية أو ثقافية أو سياسية، خصوصا منها تلك التي لها صلة بالفضاء العربي الفلسطيني والصراع العربي – الصهيوني. وهي مرجعيات استرشدنا بها، كلا أو جزءا، أو اتكأنا عليها في البحث عن معطيات أو حقائق أو عناصر تفكير جديد.

I – باللغة العربيـــة (والمترجمة إليها)

– **أدونيـس** (علي أحمد سعيد)، ***ديوان الشعر العربي*** (الكتاب الأول)، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية، 1986.

– **أفاية** (محمد نور الدين)،

– ***الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل***، منشورات عكاظ، الرباط، الطبعة الأولى، 1988،

– ***الهوية والاختلاف***، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.

– **إيـش** (إلرود)، «التلقي الأدبي»، ترجمة محمد برادة، مجلة ***دراسات سيميائية أدبية ولسانية***، العدد 6، خريف/شتاء 1992.

– **با ختيــن** (ميخائيل)، ***الخطاب الروائي***، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987.

– **بـــارت** (رولان)،

– ***النقد والحقيقة***، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب (مراجعة محمد برادة)، مؤسسة سْمِيـر، الرباط، الطبعة الأولى، 1985.

– ***لذة النص***، ترجمة فؤاد صفا والحسين سَحْبَان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.

- «*التحليل البنيوي للسرد*»، ترجمة حسن بحراوي - بشير القمري - عبد الحميد عقار، مجلة *آفاق*، عدد 8-9، 1988.

- **باشلار** (غاستون)،

- *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1984.

- *حدس اللحظة*، تعريب رضا عزوز - عبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، الدار التونسية للنشر - تونس، 1986.

- **باونيس** (ألان)، *الفن الأوروبي الحديث*، ترجمة فخري خليل (مراجعة جبرا إبراهيم جبرا)، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى، 1990.

- **بحراوي** (حسن)، *بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)*، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990.

- **برجسون** (هنري)، *التطور الخالق*، ترجمة دكتور محمود محمد قاسم (مراجعة دكتور نجيب بلدي)، دار الفكر العربي، المطبعة الدولية (بدون مكان النشر)، 1960.

- **برديائيف** (نيقولا)، *رؤية دوستويفسكي للعالم*، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1986.

- **برين** (جون)، *كتابة الرواية*، ترجمة محمد ياسين (مراجعة د. مدحي الدوري)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1993.

- **بنعبد العالي** (عبد السلام)، *ثقافة الأذن ثقافة العين*، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1994.

- **بنيس** (محمد)، *الشعر العربي الحديث*، بنياته وإبدالاتها (الجزء الثالث)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990.

- **تودوروف** (تزفيطان)، *نقد النقد (رواية تعلّم)*، ترجمة د. سامي سويدان، مراجعة د. ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986.

- **التوحيدي** (أبو حيان)، *المقابسات*، تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة د. علي شلق، دار المدى، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.

- **جماعي**، *جماليات المكان*، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الثانية لملف مجلة «ألف» القاهرية، 1988.

– **جماعي**، ***الرواية العربية: واقع وآفاق*** (اشغال ندوة فاس، 1979)، دار ابن رشد، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.

– **جماعي**، ***شؤون المرأة***، شارك في هذا الكتاب إلى جانب د. سَحَر خليفة: فدوى طوقان، سلمى الخضراء الجيوسي، د. ريتا جقمان، إصلاح جاد، د. سليم تماري، منشورات جمعية شؤون المرأة، نابلس (فلسطين)، الطبعة الأولى، ايار، 1991.

– **جماعي**، ***المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية***، (بمشاركة: العروي، كيليطو، الفاسي الفهري، عابد الجابري)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.

– **خوري** (إلياس)، ***تجربة البحث عن أفق: مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة***، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، الطبعة الأولى، 1974.

– **دوبريه** (ريجيس)، ***نقد العقل السياسي***، ترجمة عفيف دمشقية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.

– **ديريدا** (جاك)،

– ***الكتابة والاختلاف***، ترجمة كاظم جهاد، در توبقال للنشر، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1988.

– ***مواقع (حوارات)***، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1992.

– **الراعي** (د. علي)، ***الرواية في الوطن العربي (نماذج مختارة)***، دار المستقبل العربي، بيروت – القاهرة، 1991.

– **راي** (وليم)، ***المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية***، ترجمة د. نوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، الطبعة الأولى، 1987.

– **الربيعي** (فاضل)، ***السؤال الآخر: تأملات نقدية في نصوص مختارة من الأدب القصصي الفلسطيني***، دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى، 1988.

– **راسموسين** (ستين أ.)، ***الإحساس بالعمارة***، ترجمة المهندس عماد الكيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1993.

– **ريكاردو** (جان)، ***قضايا الرواية الحديثة***، ترجمة وتعليق صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

- **زيما** (بيير)، ***النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي***، ترجمة عايدة لطفي، القاهرة، دار الفكر، الطبعة الأولى، 1991.
- **زين الدين** (أمل)، با سل (جوزيف)، ***تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية***، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980.
- **سبيلا** (محمد): ***حوارات في الفكر المعاصر*** (إعداد وترجمة)، مؤسسة البيادر، الرباط، الطبعة الأولى، 1991.
- **السعد** (جودت)، ***الأدب الصهيوني الحديث بين الإرث والواقع***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.
- **سعيد** (خالدة)، ***المرأة، التحرر، الإبداع***، دار النشر الفنك، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991.
- **سلدن** (رامان)، ***النظرية الأدبية المعاصرة***، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1991.
- **شاهين** (أحمد عمر)، ***موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين***، دائرة الثقافة (م.ت.ف.) - دمشق/دار الأهالي للنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1992.
- **شتراوس** (كلود ليفي)، ***الأسطورة والمعنى***، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1986.
- **صالح** (فخري)
  - ***في الرواية الفلسطينية***، دار الكتاب الحديث، بيروت، الطبعة الأولى، 1995.
  - ***القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة***، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1982.
- **طليمات** (عبد العزيز)، «الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفغاغ إيزر»، ***دراسات سيميائية أدبية لسانية***، العدد 6، خريف - شتاء 1992.
- **عبد الله** (د. محمد حسن)، ***الريف في الرواية العربية***، سلسلة عالم المعرفة (143)، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 1989.
- **عبد القادر** (فاروق)، ***من أوراق الرفض والقبول (وجوه وأعمال)***، دار شرقيات للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1993.
- **العبيدي** (حسن مجيد)، ***نظرية المكان في فلسفة ابن سينا***، مراجعة وتقديم: د. عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1987.

- **عثمان** (اعتدال)، ***إضاءة النص***، دار الحداثة، بيروت، الطبعة الأولى، 1988.
- **العمري** (د. محمد)، ***تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر (الكثافة، الفضاء، التفاعل)***، الدار العالمية للكتاب، الدار البضاء، الطبعة الأولى، 1990.
- **فايز** (ديان دوات)، ***فن كتابة الرواية***، ترجمة د. عبد الستار جواد (مراجعة: عبد الوهاب الوكيل)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1988.
- **فرنجية** (د. بسام خليل)، ***الاغتراب في الرواية الفلسطينية***، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (د. ت.، د. م.).
- **فضل** (د. صلاح)، ***إنتاج الدلالة الأدبية***، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987.
- **فوكو** (ميشيل)، ***نظام الخطاب***، ترجمة د. محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى، 1984.
- **قاسم** (سيزا)، ***بناء الرواية (دراسة مقارنة في «ثلاثية نجيب محفوظ***، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى، 1985.
- **القاضي** (إيمان)، ***الرواية النسوية في بلاد الشام: السمات النفسية والفنية (1950– 1985)***، دار الأهالي، دمشق الطبعة الأولى، 1992.
- **القمري** (بشير)، ***شعرية النص الروائي: قراءة تناصية في كتاب التجليات***، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى، 1991.
- **كريستيفا** (جوليا)، ***علم النص***، ترجمة فريد الزاهي (مراجعة عبد الجليل ناظم)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991.
- **كنفاني** (غسان)، ***الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948– 1968)***، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.
- **كيرزويل** (إيديث)، ***عصر البنيوية، من ليفي ستراوس إلى فوكو***، ترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1986.
- **كيليطو** (عبد الفتاح)،

- ***الغائب (دراسة في مقامة للحريري)***، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987.

- ***الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي***، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.

- **لحميداني** (د. حميد)، ***بنية النص السَّرْدي (من منظور النقد الأدبي)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.

- **لوكاش** (جورج)، ***نظرية الرواية***، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، الطبعة الأولى، 1988.

- **محجوب** (د. محمد)، ***المدينة والخيال، دراسات فارابية***، منشورات دار أميمة – دار العهد الجديد، تونس، الطبعة الأولى، 1989.

- **الموسوي** (د. محسن جاسم)، ***الرواية العربية، النشأة والتحول***، منشورات مكتبة التحرير بغداد، الطبعة الأولى، 1986.

- **مويو** (ج.)، ***الرواية والواقع***، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.

- **مِيكْشيللي** (أليكس)، ***الهوية***، ترجمة د. علي وطفة، دار الوسيم، دمشق، الطبعة الأولى، 1993.

- **هامون** (فيليب)، ***سيميولوجية الشخصيات الروائية***، ترجمة سعيد بنغراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى، 1990.

- **هوركايمر**، ماكس، ***النظرية التقليدية والنظرية النقدية***، ترجمة مصطفى الناوي، مراجعة مصطفى خياطي، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990.

- **وادي** (فاروق)، ***ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا)***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.

- **اليبوري** (أحمد)، ***دينامية النص الروائي***، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1993.

II – باللغة الفرنسية

- **ALI** (Sami), *L'espace imginaire*, Ed. Gallimard (Tel), Paris, 1974.
- **ALLEGRIA** (J.) et autres, *L'espace et le temps aujourd'hui*, Ed. Seuil (Points), Paris, 1983.
- **ARNHEIM** (Rudolf), *La pensée visuelle*. traduit de l'américain par Claude Noël et Marc Le Cannu, Ed. Flammarion, Paris, 1976.

- **BACHELARD** (Gaston),
- *La poétique de l'espace*, Ed. P.U.F., Paris, 1957.
- *Le droit de rêver*, Ed. P.U.F., Paris, 1973.

- **BAKHTINE** (M.), *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Ed. Gallimard, Paris, 1978.

- **BARTHES** (Roland),
- *S/Z*, Ed. Seuil (Points), Paris, 1970.
- *La chambre claire: note sur la photographie*, Ed. Gallimard (Cahiers du cinéma), Paris, 1980.

- **BERTRAND** (Denis), *L'espace et le sens*, Ed. Hadès-Benjamins, Paris-Amesterdam, 1985.
- **BLANCHOT** (Maurice), *L'espace littéraire*, Ed. Gallimard (Idées), Paris, 1955.
- **BORNEUF** (Roland) - OUELET (Réal), *L'univers du roman*, Ed. P.U.F., Paris, 1981.
- **BOUYER** (Louis) et autres, *Qu'est-ce qu'un texte? (Eléments pour une herméneutique)*, Ed. José Corti, Paris, 1975.
- **BROMBERT** (Victor), *La prison romantique*, Ed. José Corti, Paris, 1975.
- **BROOK** (Peter), *L'espace vide (Ecrits sur le théâtre)*, Ed. Seuil, Paris, 1977.
- **BUTOR** (Michel), *Répertoire II*, Ed. Minuit, Paris, 1964.
- **CLAVAL** (Paul), *Espace et pouvoir*, Ed. P.U.F. (Coll. espace et liberté), Paris, 1978.
- **COLLECTIF**, *Espace et représentation* (Colloque), Les Editions de la villette, 1982.
- **COLLECTIF**, *Espace: construction et signification* (Colloque), Les Editions de la villette, 1984.
- **CONTRAT** (Michel) et autres, *De la genèse du texte*, Ed. Du Lérot, Tusson, 1988.
- **CRESCIVICCI** (Alain), *Les territoires Céliniens*, Ed. Klincksieck, Paris, 1990.
- **CRIVEL** (Charles), *Production de l'intérêt romanesque (un état du texte: 1870-1880)*, Ed. Mouton, 1973.
- **DIECKHOFF** (Alain), *Les espaces d'Israël*, Ed. Fondation pour les études de défense, Paris, 1977.
- **DUCHET** (Claude) et autres, *Sociocritique*, Ed. Nathan, Paris, 1979.
- **DUVIGNAUD** (Jean), *Les lieux et non lieux*, Ed. Galilée, Paris, 1977.
- **ECO** (Umberto),
- *La structure absente*, Ed. Mercure de France, Paris, 1972.
- *L'OEuvre ouverte*, Ed. Seuil (Points), Paris, 1972.

- **EISENZWEIG** (Uri),
- *Territoires occupés de l'imaginaire juif: Essai sur l'espace sioniste*, Ed. Christian Bourgois, Paris, 1980.
- «L'espace imaginaire du texte et l'idéologie: propositions théoriques», in *Sociocritique* (C. Duchet et autres).

- **EPRI** (Colloque), *Imaginaire de l'espace - Espaces imaginaires*, Ed. EPRI (Faculté des lettres et des Sciences Humaines I - Casablanca), 1988.
- **ERMAN** (Michel), *L'OEil de Proust*, Ed. A.-G. Nizet, Paris, 1988.
- **FAUCHEUX** (Pierre), *Ecrire l'espace*, Ed. Robet Lafont, Paris, 1978.
- **FINKIELKRAUT** (Alain), *Le juif imaginaire*, Ed. Seuil, Paris, 1980.
- **FRANK** (Joseph), «La forme spatiale dans la littérature moderne», in *Poétique*, n° 10, 1972.
- **GENETTE** (Gérard),
    - *Figures I*, Ed. Seuil (Points), Paris, 1966.
    - *Figures II*, Ed. Seuil (Points), Paris, 1969.
    - *Figures III*, Ed. Seuil (Poétique), Paris, 1972.
- **GOLDSCHMIDT** (G.A), *Peter Handke*, Ed. Seuil, Paris, 1988.
- **GRITTI** (Jules), *Umberto Eco*, Ed. Universitaires, Paris, 1991.
- **GUYOM** (Françoise Van Rossum), *Critique du roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1970.
- **GUSDORF**, *Mythe et métapysique*, Ed. Flammarion, Paris, 1984.
- **HAMON** (Philippe),
    - *Introduction à l'analyse du descriptif*, Ed. Hachette, Paris, 1981.
    - «La hiérarchie; littérature et architecture: tout, Parties, dominante», in *De l'architecture à l'épistémologie* (Collectif), Ed. P.U.F., Paris, 1991.
- **HERBET** (Pierre), *Le temps et la forme*, Ed. Naaman-Scherbrook, Quebec, 1983.
- **ISER** (Wolfgang), L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, Ed. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.
- **ISSACHAAROFF** (Michael), L'espace et la nouvelle, Ed. José Corti, Paris, 1975.
- **KAUFMANN** (Pierre), *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Ed. J. Vrin Coll. Problèmes et controverses), Paris, (2ème édition), 1969.
- **LEDRUT** (Raymond), *L'espace en question*, Ed. Anthropos, Paris, 1976.
- **LEFEBVRE** (Henri), *La production de l'espace*, Ed. Anthropos, Paris, (13ème édition), 1986.
- **LUND** (Steffen Nardhal), *L'aventure du signifiant (une lecture de Barthes)*, Ed. P.U.F., Paris, 1981.
- **MAFFESOLI** (Michel), *Au creux des apprences pour une éthique de l'esthétique*, Ed. Plon, Paris, 1990.
- **MARIN** (Louis), Utopiques: Jeux d'espaces, Ed. Minuit, Paris, 1973.
- **MATORE** (Georges), *L'espace humain*, Ed. La colombe, Paris, 1962.
- **MERCIER** (Michel), *Le roman féminin*, Ed. P.U.F., Paris, 1976.
- **MERLEAU-PONTY** (M.),
    - *Le visible et l'invisible*, Ed. Gallimard, Paris, 1964.
    - *Phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard (Tel), Paris, 1945.
    - *L'Oeil et l'esprit*, Ed. Gallimard (Folio), Paris, 1964.

- **MITTERAND** (Henri),
- *Le regard et le signe*, Ed. P.U.F., Paris, 1ère édition, 1987.
- *Le discours du roman*, Ed. P.U.F. (écriture), Paris, 1981.
- **MONTAUDON** (Alain), *Les formes brèves*, Ed. Hachette, Paris, 1992.
- **PASSERON** (René), *L'Oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Ed. Vrin, Paris, 1980.
- **POULET** (Georges), *L'espace proustien*, Ed. Gallimard (Tel), Paris, 1963.
- **REGY** (Claude), *Espaces perdus* (carnets), Ed. Plon, Paris, 1991.
- **RICHARD** (Pour: Jean Pierre), *Territoires de l'imaginaire* (hommage), Ed. Seuil, Paris, 1986.
- **SAINT-MARTIN** (Fernande), *Structures de l'espace pictural*, Ed. Biliothèque Québécoise, 1989.
- **SONTAG** (Susan), *L'écriture même: à propos de Barthes*, Ed. Christian Bourgois, Paris, 1982.
- **STAROBINSKI** (Jean), *L'Oeil vivant*, Ed. Gallimard (Le Chemin), Paris, 1961.
- **TADIE** (Jean Yves),
- *Le récit poétique*, Ed. P.U.F., Paris, 1978
- *La critique au XXème Siècle*, Ed. Belfond, Paris, 1987.
- **TOURNIER** (Paul), *L'homme et son lieu*, Ed. Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, Paris, 1985.
- **UBERSFELD** (Anne), *L'école du spectateur* (Lire le théâtre 2), Ed. Sociales, Paris, 1981.
- **WEISGERBER** (Jean), *L'espace romanesque*, Ed. d'Homme, Lusan, 1978.
- **YAGUELLO** (Marina), *Les mots et les femmes*, Ed. Payot, Paris, 1987.
- **ZERRAFA** (Michel) et autres, *Positions et Oppositions, Le roman contemporain*, Actes du colloque de Strasbourg (Avril, 1970), Ed. Klincksiek, Paris, 1971.

III – باللغــة الانجليـزيــة

- **GULLON** (Ricardo), *On Space in the novel.* Critical Inquiry, Aut., 1975
- **KESTNER** (Joseph A.), *The spatiality of the novel.* Wayne state university press, Detroit, 1978.

IV – القواميــس والموسـوعـات

- *لســان العــرب، ابن منظـور*، دار صـادر، بيـروت، الطبعة الأولى، 1955. (مصورة)
- *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures françaises et étrangères,* Ed. Larousse, Paris, 1985.
- *Encyclopédia Universalis*, Paris, 1955,
- Espace (Esthétique), pp. 170-179, Corpus, 7.
- Stratégie et tactique, pp. 247-249, Corpus 17.
- *Le Robert*, Tome 2, Paris, 1976, pp. 625-627.

V – المجـلات والصحـف والـدوريــات

أ – المجلات العربية (بالترتيب الأبجدي)

1 – *إبـداع*، القاهـرة (مصـر)
2 – *آفــاق*، اتحاد كتاب المغـرب، الرباط (المغرب).
3 – *أصوات معاصــرة*، مراكـش (المغـرب).
4 – *ألـف*، القاهـرة (مصـر).
5 – *بيـادر*، تونـس (منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الثقافة والإعـلام).
6 – *الجديـد*، بيـروت/عمّــان (الأردن).
7 – *دراسات سيميائية أدبية لسانيـة*، فاس (المغـرب).
11 – *الفكـر العـربي المعاصـر*، بيـروت (لبنـان).
12 – *الطريــق*، بيروت، لبنــان.
13 – *الكرمـل*، قبرص (م.ت.م – اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين).
14 – *مجلة الدراسات الفلسطينية*، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت (لبنــان).
15 – *المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي*، الدار البيضـاء (المغرب).
16 – *مــواقف*، بيروت (لندن).
17 – *اليوم السابــع*، باريـس (فرنســا).

ب – الصحف العربيـة (نفس الترتيب)

– *الاتحـاد الاشتـراكـي*، الملحق الثقافي – الدار البيضــاء (المغـرب)
– *الحياة*، لندن (بريطانيا)، العددان 11328 (20 فبراير 1994) و11336 (28 فبراير 1994).
– *القدس العربي*، لندن (بريطانيا)، العددان 567 (4 مارس 1991) و 1212 (9 أبريل 1993)

جـ – المجلات والدوريات الفرنسيــة

- *Archives de philosophie,* 45, 1982, (109-131).
- *Communications*, Sémiotique de l'espace, n° 27, Seuil, Paris, 1977.
- *Diogène*, L'espace et le désir, n° 132, 1985.
- *Espace et sociétés*, Parler l'architecture, n° 60-61, L'Harmatan, Paris, 1991.

- *L'Espace géographique*, de l'espace subjectif à l'espace objectif, n° 4,1990-1991.
- *Magazine littéraire*,
    - L'espace et le regard dans huis-clos, n° 103-104, Septembre 1975, p. 22-23.
    - n° 221, Juillet-Aout, 1985.
- *Poétique*, La forme spatiale dans la littérature moderne, n° 10, 1972.
- *Protée*, Narratologie: Etats des lieux, Volume 19, n° 19, n° 1, hiver 1991.
- *Qantara* (IMA- Paris): La fin des territoires (Entretien avec Bertrand Badie), n° 17, Oct./Nov./Déc. 1995.
- *Remica 08*, L'espace, document de travail (par **Guy Jalabert**), Centre national de la recherche scientifique, Toulouse.

المحتويـات

المحتـوى | ص

حسن نجمي

شعرية الفضاء

المتخيّل والهوية في الرواية العربية

لقد شكّلَ الفضاء على الدوام «محايثاً للعالم» تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معياراً لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثمَّة تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنثروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات.

لذلك، سعينا إلى إعادة الاعتبار لمفهوم الفضاء في الفكر والكتابة، بل وإعادة التفكير في الوضع الاعتباري الذي أضحى يعطيه الخطاب النظري والنقدي الغربي لهذا المفهوم انسجاماً ـ بطبيعة الحال ـ مع تراثه النظري وحاجياته الراهنة. فقد اعتبرنا أن تلقي الفضاء يظل مركزياً في «تلقي رمزية اجتماعية» معينة، في سياق اجتماعي ثقافي وتاريخي معين، خصوصاً إذا كانت هذه الرمزية الاجتماعية لا تظل بمنأى عن الحدس والتعبير ذاتهما.

لذلك، نرى أن من الأهمية نهوض الفكر العربي، وليس الخطاب النقدي وحده، بمهام بلورة وإثراء معرفة خاصة بالفضاء، والحال أننا لم ننتج حتى الآن خطاباً معرفيّاً عربيّاً حول الفضاء. فلعل مِثل هذه المعرفة يتيح لنا ـ كعرب ـ أن نجد إجابات ممكنة على الأسئلة التي يطرحها علينا «ما يحيط بنا وما يحددنا».

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب